

Université de Montréal

La métaphore comme traduction d'une réalité est africaine dans le roman
d'expression anglaise *Sardines* de l'auteur somalien Nuruddin Farah

Par Laurence Jay-Rayon

Département de linguistique et de traduction
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts en traduction, option recherche

Août 2006



© Laurence Jay-Rayon 2006

P

25

084

2007

V.015

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
La métaphore comme traduction d'une réalité est africaine dans le roman
d'expression anglaise *Sardines* de l'auteur somalien Nuruddin Farah

présenté par :
Laurence Jay-Rayon

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

président-rapporteur

Hélène Buzelin
directrice de recherche

membre du jury

I, too, have ropes around my neck. I have them to this day, pulling me this way and that, East and West, the nooses tightening, commanding, *choose, choose*.

I buck, I snort, I whinny, I rear, I kick. Ropes, I do not choose between you. Lassoos, lariats. I choose neither of you, and both. Do you hear? I refuse to choose.

—from *East, West*

Salman Rushdie

Résumé

À partir de l'étude du roman d'expression anglaise de l'auteur somalien Nuruddin Farah, *Sardines*, et de sa version française signée par Christian Surber, ce mémoire explore les enjeux de la métaphore comme traduction d'une réalité est-africaine.

Cette étude s'appuie sur les approches théoriques des traductologues Barbara Folkart et Antoine Berman, des spécialistes de la littérature postcoloniale Ashcroft, Griffiths et Tiffin et des linguistes cognitivistes Lakoff, Johnson et Turner. Sur le plan méthodologique, elle s'est inspirée des stratégies proposées par Jacqueline Henry et Anne-Christine Hagström.

Ce mémoire analyse les métaphores présentes dans ce roman et dans sa traduction sur les doubles plans sémantique et formel. Il s'attache à montrer en quoi ces tropes, puisés en partie dans une littérature orale ancrée dans la culture somalie, participent à la formation de la voix propre à cet auteur. L'analyse propose également des options de retraduction non mimétique.

Cette analyse se termine avec une réflexion sur l'éclectisme des littératures issues d'anciens territoires colonisés et sur les moyens de leur rendre un juste hommage lors du processus de traduction.

Mots-clés : *Afrique de l'Est – post-colonialisme – minorité - oralité - alliteration – hybridité – poésie – altérité*

Abstract

This work is based on a compared analysis of the metaphors in *Sardines*, a novel by the English-speaking Somali writer Nuruddin Farah, and their translation into French by Christian Surber. It aims at casting a light on how far metaphors convey an East-African reality.

Its theoretical framework relies on the concepts developed by translation studies scholars Antoine Berman and Barbara Folkart, those of metaphor researchers Lakoff and Turner and those of post-colonial literature specialists Ashcroft, Griffiths and Tiffin, while its methodology was inspired by the strategies proposed by Jacqueline Henry and Anne-Christine Hagström. Some new translation – non mimetic – options will also be suggested.

This work seeks to analyse the metaphors in the novel and its translation under a semantic and formal perspective. It underlines how the metaphors, conveying an oral tradition deeply rooted in the Somali culture, participate in giving a specific voice-print to this author.

The conclusion broadens the discussion and tries to underline the issues at stake when translating authors from former colonies whose text are at least eclectic, at most hybridized, and seeks ways to represent them best in their translations.

Keywords: *East-Africa – postcolonial – minority – orality – alliteration – hybridity – poetry – alterity*

Table des matières

Introduction	1
 Première partie	
La littérature africaine postcoloniale entre écriture et traduction	8
1. Quelques tendances littéraires en Afrique postcoloniale	8
2. L'utilisation de la langue coloniale par les écrivains africains	9
3. Autotraduction et rupture culturelle selon Besemeres et Ngũgĩ Wa Thiong'o	14
4. Nuruddin Farah ou l'hybridité polyglotte : présentation de l'auteur, de son œuvre littéraire et du roman étudié, <i>Sardines</i>	17
5. Écriture et oralité	24
5.1 La littérature orale en Afrique	24
5.2 La poésie orale en Afrique de l'Est	26
 Deuxième partie	
Perspectives théoriques sur la métaphore	29
1. Étymologie de la métaphore et définition générale des tropes : métaphore, métonymie et synecdoque	29
2. Les origines de l'étude des métaphores	30
3. Les approches linguistique, philosophique et culturelle	31
4. Critères définitoires de la métaphore retenus aux fins de cette recherche	38

Troisième partie

Métaphore et traduction : élaboration d'une méthode d'analyse	41
1. Métaphores et jeux de mots : un parallèle de fonctionnement et de fonction	41
2. Exemple d'une stratégie de traduction des métaphores (P. Newmark)	44
3. Adaptation de la stratégie de Newmark et exemples de traductions de métaphores par A.-C. Hagström	46
4. Approche théorique des traductologues Berman et Folkart : altérité, créativité et oralité	52
5. Élaboration d'une stratégie d'analyse des métaphores de <i>Sardines</i> et de leur traduction inspirée de Folkart, Berman et Hagström	54
6. Présentation de la méthodologie	56

Quatrième partie

Analyse commentée d'une cinquantaine de métaphores et de leur traduction	59
1. Présentation de <i>Sardines</i> et des principales thématiques du roman	59
1.1 Contexte	59
1.2 Intrigue et personnages	60
2. Présentation des traductions de Christian Surber	61

3. Analyse commentée de la traduction d'une cinquantaine de métaphores et proposition de retraduction de quelques exemples	63
3. 1 Thématique du pouvoir	64
3.1.1 Caractères et personnalités	64
3.1.2 Oppression/violence	75
3.2 Thématique de la liberté et de l'épanouissement	91
3.3 Thématique du plaisir	100
3.3.1 Plaisirs des sens (gustatifs, esthétiques, sensuels)	100
3.3.2 Plaisirs intellectuels	109
3.4 Thématique de la fertilité et de la naissance	111
3.5 Bilan de l'analyse et réflexion sur le projet de traduction de Christian Surber	122
3.5.1 Bilan stylistique et sémantique	122
3.5.2 Le projet de traduction de Christian Surber et les conséquences du mimétisme	122
Conclusion	126
Bibliographie	132
Annexe : relevé de 101 expressions métaphoriques extraites de la version originale de <i>Sardines</i> (Nuruddin Farah) et de sa traduction française (Christian Surber)	i-x

À mes fleurs de bonheur, Marine-Ayan et Idil

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de mémoire, Hélène Buzelin, pour avoir su me guider, m'orienter et enrichir ma réflexion en sachant ne rien imposer. J'aimerais souligner sa grande disponibilité, sa diligence et sa rigueur lorsqu'il s'est agi de lire et réviser les versions successives de ce mémoire tout au long de son élaboration.

J'aimerais ensuite remercier mon conjoint, Daher Ibrahim Aibo, qui m'a encouragée tout au long de ce travail et qui m'a apporté ses compétences linguistiques et culturelles pour mieux appréhender ce roman. Qu'il soit salué pour avoir su me donner confiance en moi et me donner l'envie de me dépasser.

Introduction

En affichant haut et fort l'éclectisme des influences qui ont nourri son écriture, Salman Rushdie exprime son refus de rentrer dans un moule préétabli : celui dans lequel les critiques littéraires – notamment britanniques – s'obstinent à le caser. Peut-on en effet parler d'UNE écriture indienne ou d'UNE écriture africaine? Y a-t-il plus de points communs entre un Tahar Ben Jelloun et un Nuruddin Farah qu'entre ce dernier et Virginia Woolf, aussi incongrue que cette dernière analogie puisse paraître? Réinventant la langue anglaise à des fins qui leur sont propres – identitaires ou autres –, les auteurs d'expression anglaise de la « Commonwealth Litterature » (lire « World Litterature » aux États-Unis) posent un véritable défi à leurs traducteurs : leur ancrage culturel est complexe et multiple et la dimension orale de ces littérateurs peut prendre plusieurs formes (poésie, prosodie, syntaxe, vocabulaire...). Comment donc en saisir et en traduire la lettre ? Comment rendre compte de leurs multiples ancrages culturels et linguistiques, de leur éclectisme? Ce sont ces questions qui m'ont conduite à entreprendre une étude traductologique de l'œuvre de Nuruddin Farah, un auteur somalien d'expression anglaise.

À partir d'une analyse stylistique de *Sardines*, le second roman de la trilogie intitulée *Variations on the theme of an African Dictatorship*, cette étude vise plus particulièrement à mettre au jour les réseaux métaphoriques qui se tissent au sein de cette œuvre, à étudier la façon dont ils ont été (ou non) réactivés en traduction, puis à proposer de nouvelles stratégies qui, dans une optique bermanienne (1995), jetteraient potentiellement les bases d'une retraduction. Inspirée des approches post-coloniales, et en particulier des réflexions de Salman Rushdie, ma démarche part de

l'hypothèse que ces métaphores pourraient éventuellement être, en partie, une transposition d'images, de proverbes ou plus généralement de modes discursifs caractéristiques de la langue-culture somalie. Dans cette optique, il s'agira de proposer des stratégies de traduction qui s'appuieraient à la fois sur les référents socio-culturels propres à l'auteur et sur certaines caractéristiques formelles de sa langue maternelle, le somali.

Michael Eldridge, Professeur à la *Humboldt State University*, dans sa contribution au numéro spécial du *World Literature Today* d'automne 1998 consacré à Farah, fait un tour d'horizon de la réception de l'œuvre de Farah quelques mois avant que celui-ci ne soit consacré par le Neustadt Prize. Certains critiques littéraires des journaux grand-public américains décrivaient en effet l'écriture de Farah comme celle d'un brillant étudiant d'anglais langue seconde : « Several reviewers cast patronizing aspersions upon Farah linguistic competence, as though he were a bright ESL student who had nevertheless overreached a bit on a final essay » (Eldridge, 1998 : 769). George Packer, critique littéraire au *New-York Times* taxe son écriture de « lush », ou encore d' « urbaine », le résultat de « collisions of folkloric, academic and realist prose [that] would not survive a writers' workshop in America » et qui semble « at times wildly improbable in a way few native speakers would permit themselves. » (Packer cité par Eldridge, 1998 : 769). Plus loin, Eldridge rapporte les commentaires de Sheila Farr, du *Seattle Times*, qui qualifie son écriture de « straight from the dictionary » et qui, à l'instar de l'ancienne *Somalia*, « is still struggling toward harmony ». (Farr cité par Eldridge, 1998 : 769). Au-delà des jugements de valeur que véhiculent ces commentaires, force est de constater que l'écriture de Farah est – à première lecture – surprenante, voire désarçonnante et

qu'elle pose un certain nombre de défis à ses traducteurs, notamment sur le plan formel. Barbara Folkart souligne à ce propos l'importance de reconnaître la « voix » de l'auteur, son

« système sous-discursif [qui] constitue un profil (« voice-print ») stylistique, linguistique (ou « idiomatique »), rhétorique, idéologique, etc. caractérisé par la fréquence élevée de certains lexèmes ou taxèmes, par certaines thématiques, par certaines métaphores obsessionnelles (Mauron), par une idéologie et par une axiologie, par la récurrence de certains sous-textes, reçus ou personnels (...). Catégorie différentielle, la voix d'un auteur se reconnaît comme une déviance. (Folkart, 1991 : 389)

Cette réflexion constitue une bonne entrée en matière pour camper la « voix » Farah, pour reprendre les termes de Folkart qui cite plus loin l'exemple de l'idiolecte d'Apulée : « Latin was not his native or naturel language, when he mastered it he worked out a most extraordinary style which seems to contain the genius of some quite other tongue clothed in a Latin dress. » (dans Folkart, 1991 : 389/390).

Mon étude s'attachera à faire un travail de repérage à la fois large et fouillé (micro- et macroscopique) pour embrasser l'œuvre sous toutes ses dimensions et tenter de cerner la place particulière que Farah attribue à ses réalisations métaphoriques. À partir de l'étude de ce roman et de sa traduction, elle vise à apporter une contribution à la réflexion sur les difficultés que pose la traduction des textes de ces auteurs qui se désignent parfois ouvertement comme des « translated men » (Rushdie, 1992 : 17).

textes de ces auteurs qui se désignent parfois ouvertement comme des « translated men » (Rushdie, 1992 : 17).

Le mémoire s'articule en quatre parties qui correspondent à différentes étapes de ma démarche de recherche. Dans la première, j'examine la situation de la littérature africaine postcoloniale, en m'attachant plus particulièrement aux auteurs d'expression anglaise afin de situer l'œuvre de Farah par rapport à celle de ses compatriotes et de cerner ses influences littéraires (africaines et occidentales). À travers une courte biographie et une rétrospective de ses publications, cette section brosse le portrait de l'auteur et de son œuvre littéraire avant d'aborder les caractéristiques de la littérature orale somalie. Ce chapitre aborde enfin brièvement la question de l'utilisation d'une langue coloniale par les auteurs africains et introduit le concept d'« autotraduction ».

Le second chapitre offre un aperçu théorique sélectif de la métaphore, en insistant sur les aspects qui m'ont semblé particulièrement pertinents dans le cadre de cette étude. Pour définir la notion qui est au cœur de ma recherche, à savoir le concept de métaphore, je me suis inspirée de la théorie des cognitivistes Lakoff et Turner selon lesquels notre mode de pensée tout entier est métaphorique : la métaphore dépasserait ainsi le simple phénomène linguistique pour constituer davantage un véritable mécanisme de pensée et d'action. J'ai également puisé dans les réflexions de la linguiste et philosophe Michele Prandi quant à la dimension interprétative des métaphores et à la place du sujet traduisant, en parlant d'un espace « virtuellement ouvert » qui « met en relief [la] responsabilité [du traducteur] » (Prandi, 2000 : 26).

Sur le plan méthodologique, voici quelques-uns des principaux critères définitoires de la métaphore retenus pour cette recherche :

- la métaphore dépasse le simple cadre linguistique pour être un phénomène de discours et de pensée;
- le contexte et l'ancrage culturel des métaphores jouent un rôle prépondérant dans leur interprétation;
- les métaphores lexicalisées seront exclues, mais les images liées par la conjonction *comme* seront retenues à condition que les éléments de l'énoncé rapprochent deux réalités hétérogènes.

Le chapitre trois traite des liens entre métaphore et traduction. Il vise plus particulièrement à présenter différentes recherches traductologiques portant sur la métaphore. À cet égard, il est intéressant de souligner les liens étymologiques qui rapprochent ces deux termes. En effet, si l'origine du terme « métaphore » remonte au grec *metapherein*, « porter plus loin », et signifie déplacement, transfert, transport ou transposition, il faut souligner ici que *metapherein* signifie également, en grec, « traduction », investissant ce terme de la même dimension sémantique de déplacement et de transfert. Que ce soit par la métaphore, dans son acception de trope, ou par la traduction, l'Homme s'obstine ainsi curieusement à établir des ressemblances dans la différence. Je soulignerai que le concept de « travail » avancé par Barbara Folkart (1991) en parlant de traduction re-crédation fait écho à cette notion de déplacement. J'interprète ici le terme *travail* dans son acception de « déplacement », de « gauchissement » ou de « déformation », comme on le dit d'une porte en bois qui « travaille ». Le chapitre trois constitue donc le cœur de la

problématique : comment traduire les métaphores de *Sardines* au regard des considérations émises dans le premier chapitre? Cette section présente les ouvrages qui m'ont été particulièrement utiles pour aborder l'analyse de la traduction de métaphores dans ce roman, à savoir les travaux de Jacqueline Henry sur la traduction des jeux de mots, les concepts développés par Berman et Folkart en matière de traduction de poésies et la méthodologie proposée par Hagström pour analyser la traduction suédoise des métaphores de *La goutte d'or* de Tournier. C'est à partir de ces éléments que j'ai pu élaborer une méthode *ad hoc* pour analyser une cinquantaine de métaphores extraites de *Sardines* et de leur traduction, analyse qui fait l'objet du quatrième chapitre.

Cette dernière section s'ouvre sur une brève présentation du roman, du contexte socio-politique qui se déroule en toile de fond, ainsi que des principaux thèmes et personnages. Cette introduction est suivie de l'analyse des métaphores et de leur traduction dans la version française de Christian Surber et, à l'occasion, de quelques suggestions de retraduction. J'ai choisi de regrouper les métaphores relevées en quatre thématiques principales sélectionnées pour leur importance et leur fonction au sein du roman : le pouvoir, la liberté, le plaisir et la fertilité. En conclusion, ce chapitre dresse un bilan évaluatif de la traduction de ces métaphores et tente de dévoiler ce qui me semble avoir été le projet de traduction de Surber.

La conclusion propose une réflexion autour de la cohérence en traduction, souligne l'inscription formelle de l'oralité dans l'écriture de Farah et sa fonction au sein de la culture somalie. Elle présente également les limites de cette recherche, mais aussi les limites des traducteurs qui prennent la responsabilité de traduire des

auteurs issus d'anciens territoires coloniaux, et les nouvelles avenues proposées pour adapter le processus de traduction à ces nouvelles littératures hybrides et éclectiques.

Première partie — La littérature africaine postcoloniale entre écriture et traduction

1. Quelques tendances littéraires en Afrique postcoloniale

(...) Farah's works have never been imprisoned (...) by the foundational moments of African literature, whose primary concern was the emergence of writing that could will the new African nation into being. (Simon Gikandi, *World Literature Today*¹, 1998 : 753)

Comme le précise Simon Gikandi dans son article publié dans le WLT d'automne 1998, Nuruddin Farah a émergé en tant qu'auteur à une époque où la tradition littéraire africaine avait dépassé l'euphorie des débuts de l'indépendance, mais qui n'en avait pas totalement terminé avec le désenchantement des politiques postcoloniales des années 1970. En effet, tandis que la première génération des écrivains africains était obsédée par la relation entre écriture et imagination nationale², les premiers romans de Farah semblent tenir cette relation pour acquise. De plus, attiré par des formes d'écriture résolument modernistes et provenant d'horizons éclectiques, l'auteur a non seulement utilisé le discours de l'identité et du nationalisme culturels, à l'instar de compatriotes tels que le Nigérien Chinua Achebe ou le Kenyan Ngũgĩ Wa Thiong'o, mais aussi créé son propre univers référentiel. L'unicité de ses romans réside en sa capacité à explorer les possibilités (utopiques ou non) offertes à la fois par la tradition orale de la poésie somalie et par la culture

¹ *World Literature Today* sera désormais désigné par l'acronyme WLT.

² Nationale : il faut sans doute englober le double sens de *nation*, renvoyant au sens premier de pays, mais l'élargir également à l'échelle de l'Afrique toute entière, au sens de nation africaine comme l'entendent la plupart du temps les intellectuels africains

moderne. C'est ainsi que l'auteur, bien que l'on classe la plupart du temps Farah dans la catégorie des auteurs africains modernistes, échappe aux stéréotypes des catégories considérées soit comme radicalement traditionnelles soit radicalement modernes.

Farah's major works were written under the shadow of European and African modernism. Modernist writers such as Joyce, Beckett, and Yeats provide the epigraphs that frame his novels. His favorite African writers, whose works are constantly echoed in the early novels, are Soyinka and Ayi Kwei Armah, the great African modernists. (...) Yet (...), there is an unusual conjuncture of tradition and modernity (used as both cultural and literary terms) in his œuvre. (Gikandi, WLT : 755)

2. L'utilisation de la langue coloniale par les écrivains africains

Pour bien replacer dans son contexte la situation d'un auteur « contraint » d'écrire dans une langue autre que sa langue maternelle, avec tout ce que cela implique, nous avons fait appel aux recherches réalisées sur l'écriture postcoloniale par Ashcroft, Griffiths, Tiffin et présentées dans leur ouvrage collectif *The Empire writes back* (1989).

Des auteurs comme le Nigérian Achebe ou le Kenyan Ngũgĩ Wa Thiong'o se sont exprimés sur la nécessité d'adapter aux réalités de leur pays la langue léguée en héritage par des années de colonisation, à savoir l'anglais britannique, voire même à rejeter cet héritage. Ngũgĩ Wa Thiong'o a d'ailleurs cessé d'écrire en langue

anglaise, taxant cette dernière de « bombe culturelle » dans son ouvrage *Decolonizing the mind* (1986).

Such alienation is shared by those whose possession of English is undisputably native (...) yet who begin to feel alienated within its practice once its vocabulary, categories and codes are felt to be inadequate or inappropriate to describe the fauna, the physical and geographical conditions, or the cultural practice they have developped in a new land. (Ashcroft, Griffiths, Tiffin, 1989 : 10).

Ainsi, les auteurs manifestent le besoin de refaçonner le médium qui leur a été donné comme langue de communication écrite, faute de pouvoir compter sur l'universalité de la leur, la plupart du temps comprise par un tout petit noyau de personnes, et bien souvent ne rejoignant pas plus d'une ethnie.

(...) it (English) needs to develop an 'appropriate' usage in order to do so (to become a distinct and unique form of English). The energizing feature of this displacement is its capacity to interrogate and subvert the imperial cultural formations. (*Ibid.* : 11).

Si bien des auteurs songent toujours à écrire dans leur langue maternelle, l'attrait de l'universalité, et par conséquent le fait de pouvoir être compris par une majorité de lecteurs, reste très fort. De plus, pour les auteurs vivant en exil (comme Farah) ou ayant choisi une autre terre d'accueil, il ne s'agit plus d'attrait, mais de

nécessité culturelle et sociale : pouvoir toucher un lectorat au-delà des frontières de leur pays d'origine.

Un peu plus loin dans leur ouvrage, Ashcroft, Griffiths, et Tiffin évoquent quatre nouveaux modèles de critique de la littérature postcoloniale. L'un d'eux, intitulé « Model of hybridity and syncreticity » semble particulièrement bien correspondre à la situation personnelle et au style d'écriture de Farah dont le système hybride de références culturelles place l'auteur dans une catégorie distincte de nombre de ses compatriotes.

Both literary theorists and cultural historian are beginning to recognize cross-culturality as the potential termination point of an apparently endless human history of conquest and annihilation justified by the myth of group 'purity', and as the basis on which the post-colonial group can be creatively stabilized. (...) The recent approaches have recognized that the strength of post-colonial theory may well lie in its inherently comparative methodology and the hybridized and syncretic view of the modern world which this implies. This view provides a framework of 'difference on equal terms' within which multi-cultural theories, both within and between societies, may fruitfully explored. (*Ibid.* : 36-37)

Sur le plan linguistique, certains traductologues ont commencé à s'intéresser tout particulièrement aux cas particuliers que représentent les auteurs qui écrivent dans une langue autre que leur langue maternelle, et l'ont étudié comme un phénomène d'« auto-traduction ». Si les traductologues ont à ce jour encore

relativement peu exploré la question, ce sont les auteurs postcoloniaux qui, les premiers, ont pointé du doigt et décrit cette situation, comme l'Indien Raja Rao le décrit si bien en quelques mots : « to convey in a language that is not one's own the spirit that is one's own. » (Rao, cité par Ashcroft, Griffiths, et Tiffin, 1989 : 39). Les auteurs de *The Empire Writes Back* décrivent le processus d'assimilation de la langue coloniale comme étant double, phase d'abrogation d'abord (rejet), puis d'appropriation :

[...] appropriation and reconstitution of the language of the centre, the process of capturing and remoulding the language to new usages, marks a separation from the site of colonial privilege. (Ashcroft, Griffiths, et Tiffin, 1989 : 38)

Un peu plus loin, les auteurs viennent illustrer très concrètement la problématique à laquelle le traducteur des textes d'un Farah (par exemple) se trouve confronté, à savoir la notion de référencement culturel dans la phase d'analyse du texte, qui débouche sur le travail des différentes interprétations possibles du texte. Citant des extraits de Gabriel Okara dans *The Voice* (1964), Ashcroft, Griffiths, Tiffin mettent en lumière la polysémie résultant de l'introduction de paramètres lexicaux et syntaxiques provenant d'une autre langue (en l'occurrence, l'Ijaw) dans la langue anglaise :

« Your teaching words do not enter my *inside*. » (Okara, 36)

« You must leave this town. It will pain our *insides* too much to see you suffer. »

(48)

But Okolo looking at them said in his *inside* that his spoken words would only break against them as an egg would against a stone. (48)

« These happening things make my *inside* bitter, perhaps more bitter than yours. »
(48)

« How can I change my *inside*? » he said. » (49)

Les auteurs proposent une brève réflexion concernant ces occurrences de la lexie *inside*, une réflexion sur laquelle je reviendrai dans la quatrième partie de ce mémoire, lors de l'analyse des métaphores.

In these passages, it would be possible to gloss these uses of 'inside(s)' as 'emotions or feelings', 'self-referentiality', 'outlook on life', 'personality', 'intellectual perception', 'understanding', 'intellectuality', 'heart' and 'mind'. But to do so would be to interpret Okara's words and contain them rather than allow their meaning to be determined by their place in the discourse. The term 'sweet inside' is dense with metaphoric possibility, connoting all the characteristics of a harmonious and congenial spirit. (...) 'Inside' is not a metaphor for 'the Ijaw sense of self', when used in these ways in the novel. It is a metaphor for 'self', and may give rise to the possibility of many meanings: 'mind', 'will', 'spirit', or 'emotion', according to the ways in which it functions in the text. (*Ibid.* : 43)

Cependant, comme le soulignent ces auteurs, adopter l'une ou l'autre de ces lexies reviendrait à interpréter la pensée d'Okara et à les réduire à une seule possibilité, au lieu de laisser ouvertes différentes possibilités d'interprétations métaphoriques en

fonction du contexte. L'intérêt de cette analyse est de pouvoir constater l'utilisation de l'outil que constitue le langage dans la représentation d'univers aussi variés que les outils eux-mêmes. Ainsi, comme ils le soulignent, la représentation du monde est étroitement liée à l'utilisation des langues dont les horizons englobent également des processus de néologisme, d'innovation et de tropes, et dont l'utilisation imaginative permettra de repousser encore plus loin ces mêmes horizons.

3. Autotraduction et rupture culturelle selon Besemeres et Ngũgĩ Wa Thiong'o

Les recherches menées par l'universitaire australienne Mary Besemeres viennent conforter les éléments mis en avant dans la section précédente et que je tente d'approfondir ici. Dans son livre *Translating One's Self : Language and Selfhood in Cross-Cultural Biography*, elle explore l'idée selon laquelle des auteurs utilisant l'anglais comme moyen d'expression non maternel, qu'ils aient eu recours à l'écriture en langue anglaise suite à un processus d'immigration³ ou au phénomène de colonisation, effectuent un acte d'autotraduction. Le sujet a d'ailleurs été abordé en ces termes par Salman Rushdie dans son essai *Imaginary Homelands* : « The word 'translation' comes, etymologically, from the Latin for 'bearing across'. Having been borne across the world, we are translated men. » (Rushdie, 1992 : 17). Si les propos de Rushdie viennent faire écho à mes propos introductifs, notamment en ce qui concerne l'étymologie du terme *translation*, notons cependant que la vision de ce dernier s'inscrit à l'opposé de celle de Ngũgĩ Wa Thiong'o, car Rushdie considère au

contraire que c'est précisément l'appropriation du médium linguistique de l'ex-colonisateur qui permettra aux anciens colonisés de clore le processus de libération.

And I hope all of us share the view that we can't simply use the language in the way the British did; that it needs remaking for our own purposes. (...) We can find in that linguistic struggle a reflection of other struggles taking place in the real world, struggles between the cultures within ourselves and the influences at work upon our societies. To conquer English may be to complete the process of making ourselves free. (*Ibid.* : 17)

Rushdie souligne ainsi l'évidente différence dans l'utilisation faite par ses pairs du matériau linguistique anglais, mais aussi la notion de « lutte » intérieure avec laquelle les auteurs postcoloniaux se trouvent aux prises.

Besemeres insiste davantage sur les liens entre langue maternelle et développement du Moi, c'est-à-dire de la personnalité profonde de l'individu. Jadwiga Maszewska, dans un article publié dans *Muse*, résume ainsi en quelques phrases les propos de Besemeres :

Besemeres insists that the self is "deeply bound" with natural language, as well as with first culture, since language and culture are inseparable. Linguistic migration and the ensuing "self-translation" inescapably involve a certain degree of "loss" of the native language and culture in the course of

³ Mary Besemeres présente les exemples de sept auteurs contemporains de diverses origines (polonaise, russe, ...) ayant immigré dans des pays anglophones, comme l'Angleterre ou le Canada, pour présenter la théorie voulant que leur acte d'écriture soit en fait un processus d'autotraduction.

acquiring the second language, which results in the emergence of "possible cross-cultural and translingual selves". (Maszewska, 2003 : 338)

Cette hypothèse est corroborée par des auteurs africains tels que Ngũgĩ Wa Thiong'o :

Language as culture is thus mediating between me and my own self; between my own self and other selves; between me and nature. Language is mediating in my very being. (...) Culture transmits or imparts those images of the world and reality through the spoken and the written language, that is through a specific language. (...) Written literature and orature are the main means by which a particular language transmits the images of the world contained in the culture it carries. (Ngũgĩ Wa Thiong'o, 1986 : 15)

J'irai ici plus loin en posant que — la création métaphorique étant fermement ancrée dans le système culturel et l'univers référentiel originel de l'individu — la production métaphorique en langue anglaise représente, pour des auteurs tels que Farah, un exercice d'autotraduction des plus délicats, puisque les métaphores touchent à proprement parler à la *re-présentation* (au sens de *nouvelle* présentation) de la réalité. Jadwiga Maszewska insiste d'ailleurs sur le peu de recherches effectuées à ce jour sur le rôle joué par la langue maternelle (« natural language », Maszewska, 2003 : 338) dans la construction du Moi, alors que le bilinguisme est en passe de constituer un phénomène universel. Besemeres avance par ailleurs un peu plus loin que tous les

écrivains participant de ce phénomène contribuent à l'évolution de la langue anglaise, une affirmation qui n'est pas sans rappeler les propos de Rushdie.

4. Nuruddin Farah ou l'hybridité polyglotte : présentation de l'auteur, de son œuvre littéraire et du roman étudié, *Sardines*

« I was born into a difference at a time in my continent's history where the power of speech lay elsewhere, in other people's tongues. » (Nuruddin Farah, WLT : 709)

Cette phrase d'introduction donne une première justification quant au choix de l'auteur dans le cadre d'un travail de recherche sur la traduction. La courte biographie qui suit précisera davantage le rôle des influences multiculturelles sur la production littéraire de Nuruddin Farah et les enjeux que celles-ci représentent pour la traduction de ses œuvres.

1945 : Nuruddin Farah naît à Baidoa, en Somalie du Sud (*Somalia*, colonie italienne)

1960 : la République de Somalie, État indépendant, voit le jour

1965 : Farah publie ses premières nouvelles

1966 : l'auteur commence ses études en Inde, à Chandigarh

1970 : obtient son B.A. en littérature, publie son premier roman, *From a crooked Rib*

1973 : publie un roman en somali, *Tallow Wa Talee Ma*

1974 : part pour l'Angleterre, début d'un exil de 22 ans.

Depuis, Nuruddin Farah a vécu, enseigné et écrit dans de nombreux pays, comme l'Allemagne, l'Italie, les États-Unis, la Finlande, l'Ouganda, l'Éthiopie, le Nigeria. Il n'est retourné en visite en Somalie qu'en 1996.

Il n'est sans doute pas inutile de faire un bref rappel de la situation coloniale du pays à l'époque où Farah y a grandi : la corne de l'Afrique, de par sa situation stratégique au bord de la Mer Rouge, en face de la péninsule arabique et sur la route maritime des Indes, a longtemps été convoitée par les puissances coloniales, notamment européennes (mais aussi turques et égyptiennes). À la fin du 19^e siècle, l'Italie jeta d'abord son dévolu sur l'Érythrée tout en louchant sur l'Abyssinie (aujourd'hui l'Éthiopie), la France sur le territoire devenu maintenant Djibouti (ex-Côte Française des Somalis), et l'Angleterre installa un protectorat britannique dans le secteur qui devint en 1960 la République de Somalie. En 1897, les trois puissances coloniales européennes signèrent un traité fixant les frontières respectives de chacun, la Grande-Bretagne cédant un territoire somali considérable aux Italiens qui en firent une colonie italienne à part entière. Le sud de la Somalie prit ainsi le nom de *Somalia*, tandis que le nord fut communément appelé *British Somaliland*. Le territoire correspondant au *British Somaliland* conquist ainsi son indépendance le 26 juin 1960, et celui de la *Somalia* le 1^{er} juillet de la même année. Les deux territoires furent rassemblés pour former la République de Somalie, un pays qui n'est – à l'heure actuelle – toujours pas reconnu par l'ex-*British Somaliland* qui souhaite constituer un État indépendant.

C'est dans ce contexte épineux de luttes territoriales et, par conséquent, linguistiques que Nuruddin Farah a grandi. Auteur somalien d'expression anglaise, il vit en exil depuis 1974, lorsqu'il dut fuir la dictature de Siyad Barre qui interdit ses œuvres et le condamna à mort en raison de la nature de ses écrits contestataires.

Farah a passé son enfance en Ogaden, une vaste région alors sous protectorat britannique qui le céda à l'Éthiopie après la guerre, au milieu des années 1950. Farah a grandi dans une famille, toutes proportions gardées, de classe moyenne qui a pu notamment payer les frais afférant à sa scolarité. Farah, de façon anecdotique, relate notamment le fait que la situation économique de ses parents lui a permis d'échapper aux cours d'évangélisation à l'époque où un groupe missionnaire chrétien s'installa dans leur village et ouvrit une école. En effet, les « pauvres » dont les parents ne pouvaient pas payer, devaient suivre les cours des évangélistes, mais les mieux nantis – dont les parents pouvaient s'acquitter de certains frais « spéciaux » – en étaient dispensés (Farah, WLT : 708). Il a fréquenté l'école anglophone, tout en apprenant assidûment l'arabe et en pratiquant le somali avec ses parents, évoluant d'autre part dans une communauté multiculturelle (Yéménites, Palestiniens, Éthiopiens amhariques). Enfant, il découvrit le bonheur de pouvoir accéder, grâce aux quelques livres mis à sa disposition en langues arabe et anglaise, à des univers riches et variés, constituant pour l'auteur en devenir une formidable ouverture sur le monde. Simon Gikandi cite ainsi :

(...) Farah, in his fiction, does not seem troubled by his identity: his artistic sources are an eclectic mixture of Somali oral tradition, Italian culture, and Anglo-Irish modernism. (Gikandi, WLT : 753)

Il est par ailleurs intéressant de souligner l'influence qu'ont pu avoir les parents de Farah sur l'activité créatrice de l'auteur. En effet, son père était interprète swahili-somali pour le gouverneur britannique de l'époque et sa mère était passionnée de poésie orale, créant chansons et poèmes pour les occasions spéciales

qui ponctuaient leur vie familiale, sociale et communautaire. Ainsi, Farah dit de lui-même :

I was a child apart, my parents being two wordsmiths, in their different ways, each forging out of the smithy of their souls a creative reckoning of an oral universe. It was in deferences to their efforts that I lent a new lease on life later to the tales told to me orally, tales that I worked into my own, all the more to appreciate them. (Farah, WLT : 710)

Après quelques années passées à Mogadiscio, la capitale, où il écrivit sa première nouvelle, Farah partit étudier la littérature et la philosophie en Inde où il écrivit son premier roman *From a crooked rib* (1970) sur le thème de la domination masculine en Somalie. Entre 1970 et 2004, Farah a publié un total de 10 romans, dont deux trilogies; *Sardines* constitue le second roman de la première trilogie.

À l'instar de la majorité des auteurs africains, Farah a rédigé la presque⁴ totalité de ses oeuvres dans une langue coloniale – en l'occurrence, l'anglais. C'est avec ce médium emprunté à la nation colonialiste de l'époque que Farah décrit dans un langage particulièrement imagé la complexité politique et sociale de son pays natal. L'intérêt particulier que revêt l'écriture de Farah est d'avoir réussi un pari audacieux : fusionner deux extrêmes, à savoir l'oralité de sa culture d'origine avec un modernisme littéraire d'influence à la fois occidentale et africaine. L'écriture de Farah est complexe, imagée, colorée et vivante : les références intertextuelles à d'autres auteurs occidentaux (Joyce, Woolf, Kafka) ou africains (Achebe) sont très

⁴ Nuruddin Farah a écrit un premier roman en langue somalie, intitulé *Tallow Wa Talee Ma*.

présentes et les figures de style viennent abondamment servir la créativité de l'auteur.

La trilogie dont *Sardines* constitue le second volume s'intitule *Variations on the theme of an African Dictatorship*. *Sardines* est précédé de *Sweet and sour milk* et suivi de *Close Sesame*. Comme son sous-titre l'indique, cette trilogie illustre le thème de la dictature au sens large du terme : dictature politique (la République de Somalie était alors gouvernée par le dictateur Siyad Barre, que Farah ne nomme jamais directement, mais qu'il désigne sous le terme de *Generalissimo*), dictature religieuse et dictature familiale. Ces trois romans forment une trilogie, non parce que la narration s'inscrit dans une chronologie, mais plutôt en ce sens qu'ils partagent une thématique commune. Dans le premier volet de la trilogie, *Sweet and sour milk*, Farah met essentiellement l'accent sur la connexion directe entre la dictature politique et la dictature familiale, avec de part et d'autre un élément central dominant : le dictateur politique d'un côté, et la figure autoritaire du père de l'autre. Si la figure du patriarche est un élément central du premier roman de la trilogie, le second volet, *Sardines*, met plus spécifiquement en lumière toutes les formes de dictature et d'oppression qui définissent le statut de la femme somalienne, et tout particulièrement l'autorité exercée par les mères et grand-mères sur les générations féminines suivantes. Ainsi, après avoir illustré le thème du patriarcat, Farah explore ici la question sans doute moins exploitée (mais non moins réelle) du matriarcat. Medina, la protagoniste du roman, incarne une femme qui fait des choix difficiles pour protéger son indépendance et sa liberté, et – surtout – celle de sa fille, dans un monde où les femmes sont en grande majorité écrasées par le poids des traditions tant familiales que religieuses. Medina exerce le métier de journaliste et de

traductrice, ce qui permet d'illustrer directement l'importance du langage et du choix des mots⁵. Ces deux derniers éléments, à savoir la dictature exercée sur les femmes par d'autres femmes ainsi que la place accordée aux langues dans le roman, ont été des éléments déterminants pour le choix du roman à étudier dans le cadre de ce mémoire. Le troisième roman de la série, *Close Sesame*, insiste quant à lui sur deux thématiques spécifiques : d'une part le lien entre générations et la difficulté de le préserver compte tenu des contraintes morales imposées par la dictature politique, d'autre part le vécu religieux individuel d'un pieux musulman.

Sur le plan linguistique à proprement parler, l'ensemble de cette trilogie offre un formidable champ d'exploration pour qui s'intéresse aux métaphores. En effet, pour mieux illustrer « le pays de son imagination », comme il se plaît à le dire lui-même, Farah fait largement appel aux métaphores. Les mots sont pour Farah comme autant de passerelles poétiques permettant de faire la transition entre le monde onirique et l'univers réel de ses personnages. Ainsi, il m'a paru évident qu'un tel auteur puisse parfaitement illustrer le sens premier donné à la métaphore, au sens de *translation* de l'expression. En effet, *translation*, dans son acception de *déplacement*, rejoint tout à fait le sens donné à la traduction, qui constitue elle-même un déplacement, un glissement d'une langue vers l'autre. Je reviendrai plus longuement sur cet aspect particulier de la traduction dans la troisième partie de ce mémoire lorsque j'illustrerai les propos de la traductologue Barbara Folkart.

Si l'on devait esquisser l'architecture reliant les éléments clés de ce mémoire, voici ce qui se dégagerait à ce niveau de mes recherches :

⁵ Il est à noter que Farah lui-même a traduit des livres pour enfants de l'anglais, de l'arabe, de l'italien et du français vers le somali.

- d'une part la structure même de la narration : les métaphores utilisées comme passage reliant un monde à l'autre dans *Sardines*
- la métaphore comme déplacement (de sens)
- la traduction comme déplacement (de langue).

En ce qui concerne ce troisième aspect, j'ajouterai même que le déplacement est, dans le cas de Farah, double, voire multiple. En effet, et j'y reviendrai plus longuement dans la troisième partie, si l'on considère que les écrivains africains – par leur acte d'écriture en langue qui n'est pas leur langue maternelle – se traduisent en quelque sorte eux-mêmes, le déplacement que constitue l'acte de traduction par un traducteur extérieur pourrait en fait constituer un quatrième élément. La place du troisième élément ci-dessus étant alors occupée par la « translation » effectuée par l'auteur africain lui-même lorsqu'il a un recours à un médium autre que sa langue maternelle pour écrire.

5. Écriture et oralité

5.1 La littérature orale en Afrique

L'influence des traditions orales sur les littératures africaines constitue l'un des points importants de cette recherche. En effet, la plupart des langues vernaculaires africaines ont une longue tradition orale, et ne possèdent un statut de langue écrite que depuis quelques années. Ainsi, la langue somalie n'a-t-elle le statut à la fois de langue écrite et de langue officielle⁶ que depuis 1972, et sa transcription utilise l'alphabet romain. L'avènement de cette transcription ne s'est d'ailleurs fait sans peine, et certaines factions s'y sont longtemps opposées, souhaitant voir plutôt l'adoption de l'arabe comme langue officielle. D'autres se refusaient totalement à voir le somali transcrit, préférant maintenir le statut oral de la langue. Au début du vingtième siècle, un modèle de transcription somalie (*Far Soomaali*) avait fait ses premiers pas, et avait notamment été très actif pendant la Seconde Guerre mondiale, faisant même appel à des claviers de machine à écrire adaptés. Cette transcription n'a cependant pas été retenue au moment de la prise de décision par l'Assemblée nationale somalienne en 1972.

Le somali fait partie de la famille des langues couchitiques, l'une des branches principales de la grande famille des langues afro-asiatiques ou hamito-sémitiques, aux côtés du berbère et de l'égyptien ancien, pour n'en nommer que quelques-unes. La famille des langues couchitiques en regroupe environ trente; le

⁶ L'officialisation exigeant en effet un choix de transcription (alphabet romain ou arabe)

somali représente le deuxième groupe, après l'oromo (parlé en Éthiopie), en nombre de locuteurs.

L'intérêt supplémentaire que constitue la longue tradition de l'oralité dans les langues africaines réside en la différence d'utilisation et de conception que revêt l'oral par rapport à l'écrit. Ainsi, comme le citent Ashcroft, Griffins et Tiffins dans *The Empire Writes Back*,

The intersection of languages which occurs in the literatures of formerly oral societies does not take place simply between two different languages and between two different ways of conceiving the practice and substance of languages. One characteristic of the world-views of oral cultures is the assumption that words, uttered under appropriate circumstances, have the power to bring into being the events or states they stand for, to embody rather than represent reality. This conviction that the word can create its object leads to a sense that language possesses power over truth and reality. (Ashcroft, Griffins et Tiffins, 1989 : 81).

Ainsi, pour un auteur comme Farah, qui a grandi dans un monde où convergeaient tradition orale – activement entretenue d'une part par sa mère qui composait des poésies et des chansons, d'autre part par son père, interprète pour le gouverneur britannique de l'époque – et littérature écrite (essentiellement en anglais et en arabe), l'acte d'écriture représente une démarche double, voire triple : d'une part celle de passer de l'oralité à l'écriture (directement en anglais ou d'abord via la langue somalienne?), d'autre part d'exprimer sa réalité, celle de sa culture avec le

médium anglais. Les textes de Nuruddin Farah se situant toujours en Somalie et décrivant la réalité culturelle, politique, sociale et religieuse du pays, on peut supposer sans trop prendre de risques que l'imagination de l'auteur puisse fortement à la source de l'oralité et que celle-ci vient par conséquent teinter le véhicule que représente son médium écrit.

D'autre part, et c'est une thématique que développe d'ailleurs Farah dans *Sardines*, l'avènement d'une langue écrite vient modifier la conscience de ce que l'on peut appeler « l'historicité ». En effet, comme le dit JanMohamed cité dans *The Empire Writes Back*

(...) literacy and writing will not allow memory, the major mode of temporal mediation in oral cultures, to eliminate facts that are not consonant with or useful to contemporary needs. (...) Thus literacy leads to the development of historic consciousness. It allows scrutiny of a fixed past. (JanMohamed cité par Ashcroft, Grifins et Tiffins, 1989 : 81).

5.2 La poésie orale en Afrique de l'Est

Pour mieux comprendre l'importance que revêt la tradition orale, notamment de la poésie, dans la Corne de l'Afrique et surtout pour les Somalis, j'ai consulté l'ouvrage de B.W. Andrzejewski et d'I.M. Lewis, *Somali Poetry: An Introduction* et celui de John William Johnson, *Heellooy, Heelleellooy : the development of the genre heello in modern Somali poetry*.

It is perhaps not too much to claim that the Somalis are a nation of bards: and their poetry certainly is one of their principal cultural achievements. Poetry occupies a large and important place in Somali culture, interest in it is universal, and skill in it something which everyone covets and many possess. The Somali poetic heritage is a living force intimately connected with the vicissitudes of everyday life. (Andrzejewski & Lewis, 1964 : 3)

La poésie est, de loin, la première forme de littérature en Somalie. Les proverbes sont également bien souvent composés en vers. Les corvées quotidiennes sont allégées par la récitation de chants de travail, en vers également. Les thématiques développées dans la poésie somalie revêtent essentiellement une dimension communautaire et sociale et ne relatent que rarement des événements individuels. La population somalie étant en grande majorité composée de nomades, la vie pastorale et les événements qui la ponctuent se reflètent fortement dans leur poésie. Celle-ci est également, aux côtés de l'art oratoire (autre activité nationale populaire), très utilisée comme forme de propagande pour ou contre un groupe de personnes ou une problématique sociale ou politique du moment.

Good poetry fulfills this role of broadcasting information as effectively as the press or radio in other countries, especially in a country where, although few can read, news travel with amazing rapidity. (*Ibid.* : 4)

John W. Johnson, pour sa part, précise :

Poetry has many uses within Somali Society. Among its other functions, it is employed as a running commentary on the latest news, a lobbying pressure device for social and political debates, a record of historical events, a revered form of aesthetic enjoyment, and an expression of deep feelings about love.

(John W. Johnson, 1974 : 1)

Sur le plan linguistique, l'un des aspects marquants de la poésie somalie est l'emploi très marqué des allitérations (*higaad*, en somali). Les règles de l'utilisation des allitérations sont d'ailleurs très sévères, et ne sont considérées comme allitérations que les consonnes du début d'un mot. L'utilisation de ces allitérations rend parfois la compréhension du poème obscure et celui-ci doit la plupart du temps être pris dans son ensemble et non vers par vers pour pouvoir être saisi. Mais pour les Somalis, écouter un poème tient autant du plaisir artistique que d'un exercice intellectuel consistant à décoder le discours latent sous le voile des allitérations. Ajoutons que, bien souvent, ces poèmes sont chantés. Ces constats alimenteront utilement l'analyse du texte de Farah, notamment des métaphores, à laquelle nous consacrerons dans la quatrième partie de cette étude.

Deuxième partie – perspectives théoriques sur la métaphores

1. Étymologie de la métaphore et définition générale des tropes : métaphore, métonymie et synecdoque

Étymologiquement, *métaphore* signifie déplacement, transfert, transport, transposition. D'origine grecque, la lexie *métaphore* est composée de deux éléments : le préfixe *méta* qui indique une notion de succession, de changement (littéralement, en grec, *meta* signifie également *après, plus loin, entre, avec*), et le suffixe *phore* (grec : *pherein*), qui signifie littéralement *porter*. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les transports en commun, en Grèce contemporaine, sont indiqués sur les panneaux de signalisation par *métaphorai*.

La métaphore peut être associée à la comparaison en cela que toutes les deux rapprochent, établissent des analogies. Sur le plan de la linguistique traditionnelle, la principale différence entre la métaphore et la comparaison est l'absence, dans une expression métaphorique, de la lexie *comme*. La comparaison annonce le processus, tandis que la métaphore procède de façon subtile et non affichée. La métaphore fait partie de la catégorie des figures de style appelées tropes⁷ – les tropes étant des figures de mot, c'est-à-dire une extension ou un détournement du sens propre des mots – aux côtés de la métonymie et de la synecdoque qui, sur le plan purement linguistique, ont un mode de fonctionnement distinct de celui de la métaphore.

⁷ Je rappelle que *metaphora*, en grec, signifie *transposition*. « Trope [...] signifie en français *mutation* », Antoine Fouquelin *La Rhétorique française*, 1555, p. 353.

A. Baron rappelle que, selon Quintilien, le trope consiste à transporter un mot ou une phrase de son sens propre dans un autre, pour donner plus de valeur au discours. L'étymologie de trope, dit-il, est le verbe grec, *τρέπω* *je tourne*.

2. Les origines de l'étude des métaphores

L'étude de la métaphore remonte à l'Antiquité, notamment à Aristote, qui l'a analysée essentiellement sous l'angle de la rhétorique et de la poétique. À ses yeux, l'utilisation de la métaphore n'était pas ornementale et permettait au contraire à un locuteur de mieux préciser sa pensée, elle avait donc une fonction cognitive. Pour Aristote, la métaphore revêt une seule structure, mais deux fonctions : celle dite rhétorique et celle dite poétique. Selon la propre définition d'Aristote, la métaphore correspond au transport à une chose d'un nom qui en désigne un autre, ou au transport du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre ou encore de l'espèce à l'espèce. Irène Tamba-Mecz rappelle la conception d'Aristote qui ramenait les diverses formes d'expression de la similitude (comparaisons, métaphores, énigmes, proverbes, hyperboles) à un mécanisme de pensée unique invariant qui sous-tendait ces tours figurés :

La conception aristotélicienne, [dit-elle], repose en effet sur l'idée que toutes les expressions qui font apercevoir une ressemblance découlent d'une même opération de la pensée logique qu'il appelle *metaphora*. (Tamba-Mecz, 1981 : 41)

Depuis, la métaphore a inspiré bon nombre d'auteurs, linguistes, éthiciens ou philosophes. Les pages qui suivent présentent une sélection de concepts et de définitions de quelques-uns d'entre eux qui m'ont semblés utiles pour introduire progressivement la définition de la métaphore qui sous-tendra cette recherche.

3. Les approches linguistique, philosophique et culturelle

Pour le linguiste Jean Cohen,

la métaphore poétique est passage de la langue dénotative à la langue connotative, passage obtenu par le détour d'une parole qui perd son sens au niveau de la *première langue*, pour le retrouver au niveau de *la seconde*⁸.
(Cohen, 1966 : 205)

Pour Georges Kleiber, qui a cosigné avec Nanine Charbonnel *La métaphore entre philosophie et rhétorique* :

[...] il n'y a métaphore que si : (1) le sens littéral ne correspond pas à ce qu'a voulu dire le locuteur/ou ne renvoie pas à un référent qui fait partie de sa référence virtuelle, (2) la compréhension de ce qu'a voulu dire le locuteur/ou la découverte du référent actuel « *étranger*⁹ » passe par la mise en application de mécanismes de similitude. (Kleiber, 1983)

Le linguiste Richards a publié *The Philosophy of rhetoric* en 1936, dans lequel il expose sa théorie selon laquelle la métaphore crée des tensions entre les connotations et les acceptions de termes appartenant à différents champs sémantiques. C'est Richards qui a notamment défini les notions de *tenor* et de

⁸ Formatage (gras et italique) ajouté. Cohen parle de première et de seconde langue comme dans le processus de traduction.

⁹ Formatage (gras) ajouté. Même remarque que ci-dessus

*vehicle*¹⁰ dont l'interaction produit justement la tension évoquée ci-dessus.

L'intensité de la tension serait ainsi proportionnelle à l'éloignement des champs sémantiques respectifs du *tenor* et du *vehicle*. Richards souligne également l'importance du contexte qui, selon lui, est constitué d'une suite d'événements (un enchaînement) qui précèdent ou suivent la survenue de la métaphore. Les concepts développés par Richards seront commentés des années plus tard par Ricoeur dans *La métaphore vive* (1975).

C'est à partir des concepts de *tenor* et de *véhicule* que Max Black a créé ses propres concepts en proposant la terminologie de *focus* et de *frame* (1962), afin de cerner davantage les éléments qui constituent la métaphore. Max Black reprend les notions de contexte et de tension, ajoutant cependant que l'influence du *focus* sur le *frame* n'est pas à sens unique, mais bidirectionnelle. Les termes *focus* et *frame* seront d'ailleurs rebaptisées *principal subject* et *subsidiary subject* dans le cadre d'une métaphore à interaction bidirectionnelle : « If to call a man a wolf is to put him in a special light, we must not forget the fact that the metaphor makes the wolf seem more human than he otherwise would. » (Black , 1962 : 232)

Le philosophe Paul Ricoeur s'inscrit dans la tradition aristotélicienne de la conception de la métaphore qui, selon lui, fonctionne sur une analogie d'attribution. Dans son ouvrage *La métaphore vive* (1975), Ricoeur présente la métaphore sous différents angles, en commentant notamment les approches d'autres théoriciens ayant analysé la métaphore sous l'angle philosophique, linguistique, cognitif, et psychanalytique. S'il soutient en partie la théorie de Richards, il est cependant d'avis

¹⁰ Selon les termes de Paul Ricoeur (1975), *tenor* : idée sous-jacente et *vehicle* : idée sous le signe de laquelle la première est appréhendée

que celui-ci ne la pousse pas assez loin. Ricoeur trouve notamment les termes de *tenor* et de *vehicle* trop vagues et trop mouvants et leur préférera ceux développés par Black. Il utilisera donc *focus* pour exprimer le phénomène de focalisation sur un terme à valeur métaphorique et *frame* pour désigner un terme à valeur non métaphorique. L'approche de Ricoeur est particulièrement intéressante dans le cadre de cette étude, car elle soulève l'importance du contexte dans l'interprétation de la métaphore. Ainsi, à ses yeux :

Si le sens métaphorique est quelque chose de plus et d'autre que l'actualisation d'un des sens potentiels d'un mot polysémique (...), il est nécessaire que cet emploi métaphorique soit seulement contextuel; par là j'entends un sens qui émerge comme résultat unique et fugitif d'une certaine action contextuelle. Nous sommes ainsi amenés à opposer les changements contextuels de signification aux changements lexicaux qui concernent l'aspect diachronique du langage en tant que code, système ou langue. La métaphore est un tel changement contextuel de signification. (Ricoeur, 1972, 98).

Michele Prandi, quant à elle, souligne la dimension interprétative de la métaphore et la responsabilité du sujet traduisant :

En l'absence de rails préétablis, le travail d'interprétation de la métaphore confère à l'interprète un espace virtuellement ouvert, et par conséquent met en relief sa responsabilité, exactement comme l'interprétation non littérale d'énoncés cohérents. » (Prandi, 2000 : 26)

¹⁰ Selon les termes de Paul Ricoeur (1975), *tenor* : idée sous-jacente et *vehicle* : idée sous le signe de laquelle la première est appréhendée

La dimension interprétative de la métaphore et la notion de responsabilité de l'interprète, et — a fortiori — du traducteur, sera approfondie tout au long de cette étude.

Dans son article « Métaphore et philosophie moderne », la philosophe Nanine Charbonnel insiste tout particulièrement sur les aspects de l'identité et de la différence, une double thématique au cœur du débat soulevé par l'écriture de Nuruddin Farah. Ainsi, dit-elle :

J'y ai bien tenté une *sémantique*¹¹ de la métaphore, mais, ce faisant, il m'a semblé que je demeurais philosophe, plus : que j'étais au cœur des domaines les plus philosophiques qui soient, puisque je maniais les questions métaphysiques de l'identité et de la différence, de la ressemblance et de l'analogie, de l'être et du devoir-être, du modèle et de l'imitation.
(Charbonnel, 1999 : 1)

À ses yeux, « la métaphore n'est pas un phénomène de langue mais un phénomène de discours, et donc de pensée. » (*Ibid.* : 1) et « il n'y a métaphore que s'il y a rapprochement entre réalités hétérogènes » (*Ibid.* : 2). Charbonnel fait ainsi une distinction originale en établissant une différence entre *comparaison* (ressemblance entre entités homogènes, « elle est belle comme sa mère ») et *similitude* (ressemblance entre entités hétérogènes, « elle est belle comme un soleil »). La particule de comparaison « comme » joue deux rôles bien distincts dans les exemples

¹¹ N. Charbonnel précise dans une note de bas de page qu'elle se refuse à faire une distinction entre pragmatique et sémantique.

ci-dessus; à ses yeux, ce n'est donc pas la présence ou l'absence de la conjonction qui autorise à parler de métaphore, mais bien le fait d'associer deux entités hétérogènes. Avec cette prise de position, Nanine Charbonnel prend ainsi ses distances par rapport à la définition traditionnelle de la métaphore donnée par les linguistes.

Enfin, c'est avec les travaux fondateurs de Georges Lakoff et Mark Johnson, et notamment leur ouvrage paru en 1980, *Metaphors we live by*, que je conclurai cet état de la question avant d'aborder ensuite la traduction des métaphores à proprement parler. Ma démarche s'appuiera en effet essentiellement sur les réflexions de ces auteurs, notamment sur la notion d'« ancrage culturel ».

Lakoff et Johnson avancent l'hypothèse selon laquelle la métaphore dépasse le simple phénomène linguistique et la définissent plutôt comme un véritable mécanisme de pensée et d'action.

Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature. The concepts that govern our thought are not just matters of the intellect. They also govern our everyday functioning, down to the most mundane details. Our concepts structure what we perceive, how we get around the world, and how we relate to other people.
(Lakoff et Johnson , 1980 : 3)

Plus loin, ils soulignent l'importance de considérer la métaphore sous l'angle de la cohérence culturelle : « The most fundamental values in a culture will be

coherent with the metaphorical structure of the most fundamental concepts in the culture. » (Lakoff et Johnson , 1980 : 22). Hedwig Konrad illustre d'ailleurs parfaitement cette notion d'ancrage culturel en citant, à propos de la catachrèse, l'anecdote suivante :

Il faut souligner que le représentant d'un attribut dominant n'est pas toujours le même pour divers peuples. (...) Ainsi le nom de l'oeil a donné, en chinois, le nom pour l'endroit retiré, la retraite. C'est donc la **position** enfoncée, le retrait de l'oeil dans l'orbite qui a paru au Chinois le trait dominant, tandis que chez nous, l'œil est plutôt le représentant typique d'une certaine **forme** : l'oeil de boeuf, l'oeil de perdrix (...) » (Hedwig Konrad : 1958, 37-38)¹²

Konrad attire ainsi notre attention sur le fait que les analogies établies diffèrent selon les cultures; dans le cadre de la traduction de métaphores, c'est un élément auquel il conviendra d'accorder une attention particulière.

Plus loin, Lakoff et Johnson précisent :

We do not claim that all cultural values coherent with a metaphorical system actually exist, only that those that do exist and are deeply entrenched are consistent with the metaphorical system. (Lakoff et Johnson , 1980 : 22)

Dans *More than Cool Reason*, que Lakoff cosigne avec Turner, les auteurs soulignent d'autre part que : « metaphor allows us to understand our selves and our world in ways no other modes of thought can » (Lakoff et Turner, 1989 : xi) et

encore que « metaphor is anything but peripheral to the life of the mind. It is central to our understanding our selves, our culture, and the world at large. » (*Ibid.*, 1989 : 214). Lakoff et Turner mettent ainsi en lumière non seulement l'ancrage culturel, social et expérimental des métaphores, mais également la capacité unique et propre aux métaphores de saisir la culture, le vécu et le Moi d'une personne en conceptualisant ces notions et en les exprimant. Ils précisent encore que l'unicité d'une métaphore ne se joue pas simplement au niveau linguistique; en effet, un matériau linguistique novateur et créatif peut très bien servir un concept tout à fait banal. Il convient donc de distinguer l'originalité du concept de celle du matériau linguistique utilisé. (*Ibid.*, 1989 : 50). Cette distinction établie entre concept (fond) et matériau linguistique (forme) est fondamentale dans la mesure où les concepts peuvent être sous-jacents dans un texte et être mis en valeur de manière récurrente par différents énoncés métaphoriques. Ces énoncés ne seraient en somme qu'une manifestation de surface (telle la pointe de l'iceberg) de concepts filés tout au long de la narration. Lakoff et Turner vont d'ailleurs plus loin en avançant que les métaphores poétiques sont bien souvent la manifestation de métaphores familières, bien connues, mais exprimées de manière créative. Ils abordent à leur tour la question de l'interprétation des métaphores en ces termes :

Literary works, poems in particular, are open to widely varying construals. For any given person, some construals will seem more natural than others, and those are the ones that are often ascribed to the intention of the poet. But if we actually talk to contemporary poets about their poems, we find that the poet's most natural construals may not be our own. (*Ibid.* : 109-110)

¹² **position et forme** : caractères gras pour les besoins de cette analyse

Ils nous invitent ainsi à faire une lecture personnelle de l'énoncé poétique, sans pour autant renoncer à cerner les intentions de l'auteur. Et si, comme ils le précisent dans leur conclusion, l'étude des métaphores revient à se confronter à des aspects cachés de ses propres pensées et de sa propre culture, nous pouvons avancer qu'analyser des métaphores conçues au sein d'une culture non occidentale et exprimées avec un matériau linguistique doublement étranger ¹³ dans une optique de traduction sous-entend une confrontation d'autant plus complexe. Car, comme le cite plus haut Michele Prandi, le travail d'interprétation de la métaphore renvoie à la notion de « responsabilité » « dans un espace virtuellement ouvert ». Cette notion de responsabilité au sein de l'espace exégétique est d'ailleurs largement reprise par Barbara Folkart dans le contexte de la traduction poétique. Lakoff et Turner terminent enfin sur une invitation à la méditation en poussant encore plus loin : « [This book] is in the service of helping the study of poetry function to promote ethical, social, and personal awareness. » (*Ibid.* : 214)

4. Critères définitoires de la métaphore retenus aux fins de cette recherche

Force est de constater que la définition de la métaphore varie largement d'un théoricien à l'autre selon l'école, l'époque, le courant de pensée et la discipline auxquels il se rattache. L'analyse que je ferai des métaphores s'inspirera essentiellement sur les notions d'ancrage culturel, de responsabilité de l'interprète et sur la théorie de Lakoff et Johnson selon laquelle notre système conceptuel est profondément métaphorique, plutôt que sur une étude des relations linguistiques

¹³ Voir chapitre 1 : l'anglais comme médium linguistique étranger pour Farah

entre *focus* et *frame* à proprement parler, pour reprendre la terminologie de Max Black. L'objectif poursuivi est d'analyser la traduction de métaphores littéraires en reconnaissant le double rôle, à la fois conceptuel et poétique, que jouent ces figures de styles dans *Sardines* : d'un côté porter les thématiques déployées dans la narration et, de l'autre, conférer une esthétique orale à l'œuvre écrite.

Dans le cadre de cette étude, voici donc les éléments théoriques et les critères qui seront retenus pour considérer un énoncé comme ayant valeur métaphorique :

- la métaphore n'est pas seulement un phénomène de langue, mais également un phénomène de discours et de pensée;
- le contexte (dans le sens large, à l'échelle du roman tout entier) joue un rôle prépondérant pour interpréter les métaphores : c'est l'interaction entre les énoncés métaphoriques et la narration qui permettra d'identifier les différentes thématiques à l'œuvre;
- une place prépondérante sera accordée à l'ancrage culturel des connotations évoquées par le référant et par le référé et à la pertinence des analogies établies entre ces deux éléments dans la traduction;
- les métaphores peuvent illustrer un concept original (*le soleil se déchaîne comme un vieillard privé de ses droits*) ou non (*la mort est un départ*), mais doivent utiliser un matériau linguistique original (*Samater was weak in the head as he was in the knees*), excluant par conséquent les métaphores lexicalisées ou « mortes » (« it's raining cats and dogs »);
- les éléments à l'oeuvre dans l'énoncé doivent rapprocher deux réalités hétérogènes (*My daughter is faceless like a windmill*);

- l'association entre ces deux réalités hétérogènes crée une image fusionnée (*My daughter is faceless like a windmill **and spins fast***);
- cette image fusionnée doit non seulement tenir compte des connotations du référent, mais aussi de celles évoquées par le référé — produisant une interaction bidirectionnelle — (*Ebla's **smile** was light like the **water of childbirth***);
- les énoncés établissant une similitude entre réalités hétérogènes à l'aide de la conjonction *comme* seront retenus (*Sagal was **fretful like** a fish in agited water; Its passages flowed in her mouth **like** melted gold*).

Troisième partie — métaphore et traduction : élaboration d'une méthode d'analyse

Les traductologues se sont plus souvent qu'autrement penchés sur la question des métaphores, mais j'ai tenté – à partir de leurs travaux – de dégager une stratégie originale, adaptée au cas particulier de la traduction des métaphores d'un auteur africain d'expression anglophone. Et je tiens à insister sur cette notion de *cas particulier*, car – et je rejoins totalement Rushdie en ce sens – s'il y a autant d'écritures postcoloniales que d'auteurs issus de ces mêmes territoires, il est fort à parier qu'il y a autant de stratégies envisageables lorsqu'il s'agit de les traduire.

1. Métaphores et jeux de mots : un parallèle de fonctionnement et de fonction

Si notre système conceptuel est profondément métaphorique, il convient de le situer par rapport au monde qui nous entoure. En effet, tout système s'inscrit dans un ensemble de références, relevant d'abord d'une culture donnée¹⁴, d'un milieu social et familial, puis d'un individu. On pourrait ainsi représenter schématiquement ce système de référence comme une série de cercles s'inscrivant les uns dans les autres, le plus grand représentant la culture; le second, le milieu social et familial; et le plus petit, l'individu. Les métaphores d'un auteur se situeraient ainsi à la croisée des chemins de trois systèmes de référence : celui de sa culture, celui de son milieu social et familial et celui de son propre champ d'expérience. D'autre part, il convient

¹⁴ Selon la définition donnée par Anna Wierzbicka dans son article « In Defense of Culture » (2005), précisant que chaque culture a un certain degré de stabilité et d'unité et que les « scénarios culturels »

de souligner non seulement le mode de formation des métaphores (puisant dans plusieurs systèmes de référence), mais aussi leur fonctionnement. Jacqueline Henry¹⁵ rappelle à ce propos la fonction poétique du langage définie par Jakobson comme « ayant pour effet d'amuser ou de provoquer » (Jakobson cité par Henry, 2003 : 32). Les jeux de mots (*jeux verbaux*, comme les désigne Jacqueline Henry¹⁶, pour les opposer aux « figures d'esprit ou de pensée¹⁷ » dont font partie les métaphores), tout comme les métaphores, ne sont formés que de lexies « ordinaires », cependant — considérés sous l'angle de la fonction qu'ils jouent dans l'élaboration des figures de style — ils s'inscrivent dans la fonction poétique de la langue telle que définie par Jakobson (Hagström, 2000 : 37). Au-delà du fait de partager un univers référentiel profondément ancré dans la culture de la langue de départ (ce qui pose un défi de transposition de taille au traducteur), les deux figures de style que constituent les jeux verbaux et les métaphores sont toutes deux assorties d'une fonction poétique. Hagström résume en ces termes le principe de fonctionnement des figures poétiques selon Jakobson :

La fonction de la sélection s'effectue sur l'axe paradigmatique de la langue et se fonde sur l'équivalence, sur différents degrés de ressemblance. La fonction de la combinaison s'effectue sur l'axe syntagmatique, représentant la construction d'une séquence, et se fonde sur la contiguïté. La fonction poétique de la langue projette le principe d'équivalence de l'axe de sélection sur l'axe de combinaison. (...) Ce type de créativité n'est pas limité à la littérature. Nous le rencontrons partout où l'on cherche à créer de l'art verbal,

propres à une société donnée sont compris par tous les membres de cette société, à défaut d'être partagés par tous.

¹⁵ Henry, J., *La traduction des jeux de mots* (2003).

¹⁶ J. Henry, 2003 : 120

par exemple dans les publicités, domaine qui se sert volontiers de cette fonction poétique, justement parce qu'elle produit un effet de nouveauté. (Hagström, 2000 : 38)

Jakobson insiste d'ailleurs sur la notion d'ambiguïté en poésie : c'est parce qu'elle confère aux lexies la possibilité de renvoyer à plusieurs référents que l'ambiguïté engendre de la polyvalence. Les jeux de mots sont d'ailleurs cités aux côtés des métaphores et autres tropes dans les essais traitant de rhétorique classique tels que *Les Figures du discours* de Fontanier (1830) et *Des Tropes ou des différents sens* de Du Marsais (1730), même si ces deux auteurs avaient une piètre opinion des jeux de mots, considérés à l'époque comme des figures de style plutôt marginales et méprisables. (Henry, 2003 : 17). De plus, si l'on retient la définition de la fonction des jeux de mots donnée par Marina Yaguello comme étant

(...) toute activité ludique et poétique qui a pour objet et pour moyen d'expression le langage constitue une survivance du principe de plaisir, le maintien du gratuit contre l'utilitaire (Yaguello citée par Henry, 2003)

on peut aisément établir un parallèle entre la fonction des jeux de mots et celle des métaphores. Plus loin, Jacqueline Henry s'insurge contre la prétendue intraduisibilité des jeux de mots en précisant la nécessité d'élargir le « champ d'investigation à celui de la forme signifiante en général, ce qui amène à faire des rapprochements, mais aussi des distinctions, entre les jeux de mots et la poésie. » (Henry, 2003 : 15). Elle rappelle par ailleurs, rejoignant en cela Berman et Folkart, la division classique entre fond et forme en proposant une réflexion sur la notion de

¹⁷ J. Henry, 2003 : 9

« sens » en traduction. Selon elle, le terme d'« adaptation » pourrait d'ailleurs constituer le moyen d'en finir avec les polémiques entourant la soi-disant « intraduisibilité » des jeux de mots.

Henry suggère ainsi quatre procédés distincts pour la traduction de jeux de mots, qui pourront être rapprochés avec les stratégies de traduction de métaphores proposées par Peter Newmark et que j'aborderai un peu plus loin dans ce chapitre :

- la traduction homomorphe (le jeu de mots cible et le jeu de mots source font partie de la même catégorie, telle que l'anagramme, le calembour, etc.)
- la traduction isomorphe (égalité totale entre le jeu de mots source et le jeu de mots cible)
- la traduction hétéromorphe (prise de distance par rapport aux mots du texte et recherche de reproduction du procédé original)
- la traduction libre (traduction de jeux de mots en non-jeux de mots et vice-versa)

3. Exemple d'une stratégie de traduction de métaphores (P. Newmark)

La stratégie proposée par le traductologue Peter Newmark a été élaborée dans le but de palier les difficultés liées au transfert culturel lors du processus de traduction de métaphores, notamment – pour être plus précise – d'images standards (« stock metaphors »). Il établit ainsi une distinction entre « traduction communicative » et « traduction sémantique »; la première visant à produire un effet comparable sur les

lecteurs du texte source et sur ceux du texte traduit; la seconde ayant pour but de rendre « la signification contextuelle exacte de l'original dans les limites créées par les structures sémantiques et syntactiques¹⁸ (*sic*) de la langue d'arrivée » (Newmark cité par Hagström, 2000 : 56). Le traducteur optant pour la première approche courrait donc le risque, selon lui, de produire un texte plus conventionnel, en ayant recours à des lexies plus génériques que l'original et pouvant même présenter des signes de ce que Newmark appelle « undertranslation ». À l'opposé, s'engager dans une traduction sémantique ayant tendance à être plus spécifique que l'original pourrait aboutir à une « overtranslation » selon Newmark, c'est-à-dire à une « traduction explicite », pour reprendre les termes de Berman.

Les stratégies de traduction de métaphores de Newmark présentées ci-dessous ont été ensuite adaptées par Hagström pour être appliquées plus largement à la traduction de métaphores littéraires.

1. Reproduction de la même image
 2. Remplacement par une image standard dans la langue d'arrivée
 3. Remplacement par une comparaison qui retient l'image (ajout du comparatif *comme*)
 4. Remplacement par une comparaison couplée avec une explication
 5. Conversion de la métaphore en une explication de son sens
 6. Omission
 7. Reproduction de la métaphore originale combinée avec une explication
- (Hagström, 2000 : 65)

¹⁸ *syntaxiques* serait la traduction exacte de la citation de Newmark.

3. Adaptation de la stratégie de Newmark et exemples de traductions de métaphores par A.-C. Hagström

Les stratégies d'Hagström s'inspirent de celle de Peter Newmark, mais proposent une catégorisation plus détaillée puisqu'elles se veulent un outil d'analyse de métaphores littéraires. Elles présentent par conséquent un éventail de possibilités plus étendues (Hagström, 2000 : 63-64). Certaines de ces stratégies peuvent être mises en parallèle avec les procédés de traduction de Jacqueline Henry présentés plus haut. Pour une meilleure lecture de cette mise en parallèle, les procédés énoncés par J. Henry seront mis en italique dans la présentation ci-dessous.

1. Traduction littérale (rapprochement avec la *traduction isomorphe*, égalité totale entre la métaphore du texte source et celle du texte cible)
2. Traduction par une comparaison
3. Traduction d'une interprétation non métaphorique
4. Remplacement par une autre métaphore (rapprochement avec la *traduction hétéromorphe*, reproduction du procédé original en prenant une distance par rapport au lexique)
5. Omission (partielle ou non) et ajout métaphorique (rapprochement avec la *traduction libre*, traduction de métaphores en non-métaphores et vice-versa)
6. Même métaphore avec explicitation (explicitation de l'image de la métaphore du texte source si celle-ci ne peut être rendue de manière idiomatique dans la langue d'arrivée)
7. Déviation (traduction mal motivée ou étonnante)

Hagström retient par ailleurs un certain nombre d'éléments supplémentaires pour définir les métaphores d'un texte littéraire. Elle souligne ainsi que chaque métaphore est une construction aboutissant à un ensemble cohérent régi par une force (la force métaphorique du texte) et que les métaphores « créent des liens thématiques qui participent dans la formulation du contenu du texte et qui aide (*sic*) à son interprétation ». Cette notion de force est l'un des éléments qu'il importera, selon elle, de respecter lors du processus de traduction, quelle que soit la stratégie retenue.

Avant de procéder à une analyse comparée des métaphores de Tournier et de leur traduction, Hagström précise qu'elle a retenu deux paramètres textuels essentiels à ses yeux, la thématique et le contexte. Elle parle ainsi de « tension référentielle » (Hagström, 2000 : 71) pour exprimer le fait que tel terme ou telle expression sont liés à d'autres passages ailleurs dans le texte. Cette notion de tension référentielle n'est d'ailleurs pas sans rappeler ce que Berman appelle les réseaux signifiants sous-jacents. Le repérage de ces éléments et leur regroupement en thématiques permettent ainsi d'assurer la cohésion de la traduction. Certaines expressions lexicalisées inviteront donc, dans le contexte du texte tout entier et après en avoir analysé les thèmes principaux, à une lecture métaphorique. Cette remarque donne une place d'importance au contexte et au co-texte¹⁹ (comme nous le montre le premier exemple d'Hagström présenté un peu plus bas). L'objectif de son étude étant de définir la « qualité métaphorique » (*Ibid.* : 73) des métaphores du texte original et du texte traduit, Hagström a, au-delà des stratégies proposées, élaboré une double grille

¹⁹ Co-texte, au sens que lui donne Hagström, et qui désignent pour elles les termes qui entourent le texte étudié.

d'analyse pour rendre compte de la valeur des métaphores traduites, se présentant de la manière suivante :

Valeur stylistique :

Métaphore absente (1)

Métaphore lexicalisée, plus faible (2)

Métaphore ayant la même valeur stylistique (3)

Métaphore innovatrice, plus forte (4)

Valeur sémantique :

Sens perdu (1)

Sens réduit (2)

Même sens (3)

Sens enrichi (4)

Parmi les 250 métaphores relevées, Hagström a analysé 158 exemples qu'elle a classés dans trois thématiques principales — l'image, le désert et le voyage — elles-mêmes assorties de sous-thèmes. J'ai choisi de présenter ci-dessous trois de ces métaphores commentées pour rendre compte de sa grille d'analyse et pour illustrer les stratégies énoncées un peu plus haut.

Thème de l'image (sous-groupe : photo, représentation)

« La nourrice étalant une poitrine plantureuse, la chèvre d'une fécondité ostentatoire, le palmier à la floraison opulente s'exposent aux coups de l'œil dont le pouvoir tarit, stérilise, dessèche. **Toute image avantageuse est grosse de menace.** »

La métaphore joue ici sur la double signification de *grosse*, qui peut caractériser aussi bien le volume d'un objet ou d'une personne que le fait d'être enceinte.

L'expression est, en français, lexicalisée. Le co-texte (avantageuse, opulente, poitrine plantureuse, fécondité) concourt à renforcer le second sens de *grosse*, c'est-à-dire *enceinte*. L'accent est par ailleurs mis sur les attributs visuels de cette fertilité, autant d'éléments susceptibles d'attirer la jalousie ou le « mauvais œil ». La fécondité et l'image constituent ainsi les deux fils directeurs de ce paragraphe. Dans sa traduction suédoise, c'est le premier sens de *grosse* qui a été rendu, mais de façon non métaphorique, car *grosse* ne peut désigner une femme enceinte en suédois (ni un animal attendant des petits). Le jeu fondé sur le double sens de *grosse* n'est pas littéralement permis ici; la traduction est donc assortie d'une double difficulté — à la fois linguistique et culturelle — ce qui justifie, selon Hagström, une traduction non métaphorique. Le traducteur a opté pour la traduction d'une interprétation non métaphorique, sa valeur stylistique est celle d'une métaphore absente (1) et le sens est perdu sur le plan de la valeur sémantique (3).

Thème du désert

« (...) quand il aperçut **dans le tremblement de la terre surchauffée, glissant sur un boqueteau de tamaris**, la silhouette pataude d'une Land Rover... »

Dans le texte de départ, il s'agit d'une métaphore filée²⁰ qui s'inspire d'un jeu sur les mots (tremblement de terre/tremblement de la terre, effet d'optique dû à la chaleur).

L'air fait donc trembler les images des objets situés dans cette couche d'air

surchauffée, donnant l'impression qu'ils dansent/flottent/glissent au dessus/devant le paysage. La traduction suédoise est beaucoup plus explicite; elle fait une interprétation non métaphorique du premier segment en décrivant sans équivoque le phénomène d'air tremblant au dessus de la terre brûlante. Elle propose une traduction métaphorique, quoiqu'à valeur légèrement moins forte, du second segment, puisqu'elle précise que la voiture glissait « contre un fond de boqueteau de tamaris » et non « sur un boqueteau de tamaris », rendant la position réelle du véhicule plutôt que de reproduire le halo d'irréalité, de féerie que véhicule l'image de la voiture déformée par la chaleur et flottant au-dessus de la végétation. La traduction du premier segment correspond à une interprétation non métaphorique dont la valeur stylistique est perdue (métaphore absente, 1), mais qui garde le même sens (3); quant au second segment, le traducteur a opté pour la même métaphore, mais avec explicitation, offrant sur le plan de la valeur stylistique une métaphore lexicalisée, plus faible (2), tout en gardant le même sens (3) sur le plan sémantique. L'intérêt de cet exemple est qu'il souligne le parallèle établi plus haut entre jeux de mots et métaphores. En effet, le premier segment illustre bien le fait que la construction métaphorique peut tirer valeur et force de l'ambiguïté de certains termes. Je prends pour exemple le « tremblement de la terre » cité ci-dessus qui évoque à première vue une image de tremblement de terre, rectifiée aussitôt par la lecture du reste de la phrase, notamment de l'adjectif « surchauffé ».

« Sa voix frêle s'éleva **dans un silence** rendu plus **sépulcral** encore **par la royauté du soleil en plein zénith.** »

²⁰ Une métaphore qui se prolonge et est développée dans plusieurs paragraphes, s'inscrivant la plupart du temps dans un même réseau lexical.

Il s'agit ici d'une métaphore filée qui s'inspire d'une expression lexicalisée commune aux deux langues et cultures qui compare le silence absolu à celui qui règne dans un tombeau. La lourdeur du silence est renforcée par l'idée de puissance absolue émanant du soleil (soleil/monarque tout puissant, autoritaire). La personnification du soleil est rendue dans la traduction par un adverbe suédois équivalent à *autoritaire* en français, même si les autres connotations évoquées par *royal* disparaissent. Hagström précise cependant que la marge de manœuvre laissée par la langue suédoise pour rendre l'idée de manière idiomatique est faible et que le traducteur a proposé une traduction littérale dans la mesure du possible. C'est donc une stratégie de traduction littérale (même métaphore) qui a été mise en œuvre pour rendre les deux éléments métaphoriques de la phrase qui possèdent la même valeur stylistique (3) et le même sens (3) que ceux du texte de départ.

Hagström conclut son étude en rapportant un commentaire de Bjurström, le traducteur de *La goutte d'or* :

Je pense qu'il faut se garder de la superstition consistant à penser que la langue vers laquelle on traduit serait 'supérieure' à celle d'origine (...). Je ne vois pas d'inconvénient à ce que le texte garde dans sa traduction un je-ne-sais-quoi d'étranger : pourquoi aller chercher des textes écrits dans une autre langue, si on veut à tout prix les forcer à ressembler à ce qui est déjà écrit dans la nôtre? (Bjurström, *TransLitterature*, 1996 : 17)

Cette réflexion constitue une parfaite transition vers la prochaine section de ce chapitre qui sera consacrée à la théorie élaborée par Antoine Berman et dont on reconnaît ici le leitmotiv.

4. Approche théorique des traductologues Berman et Folkart : altérité, créativité et oralité

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, il convenait de sélectionner une approche qui s'inscrive à la fois dans le respect de l'oralité et de la poésie du texte, et dans la symbolique métaphorique comme reflet de l'imaginaire de Farah et de la société somalie. Ces éléments pourraient d'ailleurs constituer la trame d'un projet de traduction, dans le sens où l'a défini Antoine Berman dans *Pour une critique des traductions : John Donne* (1995).

Mon approche théorique s'est donc appuyée sur les travaux d'Antoine Berman et de Barbara Folkart qui — à l'instar d'Henri Meschonnic — ont inscrit leurs recherches dans le courant de la linguistique textuelle. Le choix de ces deux traductologues n'est pas anodin. En effet, Berman et Folkart se sont tous deux penchés sur la traduction de textes littéraires ou poétiques et ont proposé une grille d'analyse du texte de départ comme préalable au processus de traduction. On retiendra ici de la théorie de Berman son attachement à la lettre et à l'aspect formel du texte, ainsi que sa volonté de laisser transparaître l'altérité du texte de départ dans le texte d'arrivée. Cet aspect de l'altérité du texte est sans aucun doute un élément particulièrement pertinent ici si l'on considère que le médium anglais est utilisé de façon originale et particulière par Farah dans la mesure où — d'une part — il ne constitue pas sa langue maternelle à proprement parler, et où — d'autre part — il est le reflet d'un espace géographique et culturel donné. L'importance accordée par Berman à la lettre est également un élément pertinent pour l'étude de figures de style telles que les métaphores et dont la visée esthétique est indéniable. À ses yeux, le

choix des termes dans le texte source est assorti d'une valeur qui s'inscrit bien au-delà de la simple fonction cognitive, véhiculant une poétique, un rythme, des images. Son postulat, posant que le traducteur se doive de « bousculer » la langue d'arrivée pour y introduire des formes nouvelles, reflétant la lettre²¹ de l'« Autre » (l'étrangeté et la poétique du texte source) prend une double dimension dans ce contexte-là. En effet, la notion d'« étranger » se situe ici à deux niveaux, tout d'abord dans la lettre du médium anglais, mais aussi dans l'utilisation qui en est faite par Farah. Nous accorderons donc ici une attention particulière à certaines des tendances déformantes du traducteur telles qu'énoncées par Berman, notamment celles qui risquent de détruire les effets sonores (destruction des rythmes, selon Berman), les visées iconiques ou sonores (appauvrissement qualitatif), les thématiques propres à la culture somalie (réseaux signifiants sous-jacents), et la valeur significative ou symbolique des métaphores (destructions des locutions).

Cette réflexion autour de la dualité fond/forme a également intéressé Barbara Folkart qui souligne ainsi le dilemme qui se pose au traducteur, pris entre l'aspect cognitif (le fond) et l'aspect formel (rythme, musique, oralité) lors du processus de traduction de textes poétiques. Cette constatation souligne d'autre part la responsabilité qui incombe au traducteur lors du processus de traduction que Folkart définit d'ailleurs comme un véritable acte de recreation individuel : « The thinking translator does as (not what) the source-language author did » (Folkart. : 89).

Il convient également de souligner que Folkart offre un intérêt particulier pour l'étude d'un roman tel que *Sardines* dans la mesure où la méthodologie qu'elle propose accorde un rôle important au phénomène de distance, c'est-à-dire aux enjeux

²¹ Au sens définit par Berman

liés à la traduction d'une œuvre « lointaine », que cet éloignement soit compris comme distance historique (textes bibliques, médiévaux), ou comme une distance géographique et culturelle, qui est le critère qui m'intéresse ici.

5. Élaboration d'une stratégie d'analyse des métaphores de *Sardines* et de leur traduction inspirée de Folkart, Berman et Hagström

À partir des principes présentés ci-dessus, j'ai élaboré une méthode d'analyse s'inspirant tout d'abord des critères de « valeur stylistique » et de « valeur sémantique » proposés par Hagström. La traduction de chacune des métaphores relevées a été systématiquement analysée puis évaluée sous ces deux angles. Je n'ai retenu que trois seuils d'évaluation : valeur inférieure, même valeur ou valeur supérieure. Toutefois, pour ne pas alourdir le texte ou nuire à la lecture de l'analyse, j'ai choisi de présenter cette évaluation sous forme plus globale, à la fin du chapitre. Mon analyse s'appuie, d'autre part, sur plusieurs concepts traductologiques élaborés par Barbara Folkart (1991)²² et Antoine Berman (1995)²³. De la liste des treize « tendances déformantes » de Berman, j'ai retenu les critères suivants : *destruction des rythmes* (modification de la ponctuation ou des effets sonores – tels que les allitérations – faisant passer la phrase d'une tonalité à l'autre, ou détruisant totalement son rythme); *appauvrissement qualitatif* (Berman donne l'exemple de *chuchumeca* – prostituée en espagnol du Pérou – qui ne pourrait pas se traduire selon lui simplement par *pute*, car le texte perdrait de sa couleur et de sa saveur, de sa *parlance*); *destruction des réseaux signifiants sous-jacents*. Je me suis également appuyée sur le concept bermanien de traduction de la « lettre » (qui consiste non pas

²² *Le conflit des énonciations*, chapitre 5

²³ *Pour une critique des traductions : John Donne*

à traduire mot à mot, mais à accorder une place prépondérante à la valeur formelle du texte dans le processus de traduction) ainsi que sur la notion de projet de traduction qu'il définit tout d'abord en ces mots :

L'union, dans une traduction réussie, de l'autonomie et de l'hétéronomie, ne peut résulter que de ce qu'on pourrait appeler un projet de traduction [...]. Le traducteur va déterminer *a priori* quel va être le degré d'autonomie, ou d'hétéronomie qu'il va accorder à sa traduction [...]. (Berman, 1995 : 76)

Berman précise plus loin que toute traduction doit être portée par un projet (ou visée articulée) et que celui-ci est déterminé à la fois par la position traductive et par les exigences propres à l'œuvre à traduire (et donc uniques). Au sein de son projet, le traducteur choisit ainsi un « mode de traduction », une « manière de traduire » (*Ibid.* : 76). La traduction n'est donc que la conséquence du projet de traduction, « elle ne nous dit la vérité du projet qu'en nous révélant comment il a été réalisé [...] et quelles ont été les conséquences du projet par rapport à l'original. » (*Ibid.* : 77). Je reviendrai sur les conséquences du projet de traduction dans le bilan de l'analyse des traductions des métaphores de *Sardines* à la fin de la quatrième partie, mais il est bon de préciser dès maintenant que le « projet de traduction » ne relève pas nécessairement d'un processus conscient et qu'il ne reflète donc pas toujours une intention claire et précise de l'auteur.

Du *conflit des énonciations* de Folkart, j'ai relevé tout particulièrement, au delà du concept de *voix*, les notions de *filtrage* (saisie des référents, du syntagme, des contenus pragmatiques, des récurrences) de *décalage traductionnel* et de *remédiation*

(1991). De l'article « Said writer to reader. Translation as lignification », j'ai retenu entre autres la notion de « grainy translation », que Folkart définit comme une position indéfendable (Folkart, 1999 : 87/88), mais qu'elle distingue cependant du concept bermanien de traduction de la lettre dont elle souligne le potentiel créatif et novateur :

When, in fact, the competent translator chooses to render certain segments close to the grain (see Berman's example of *l'air du matin a de l'or dans la bouche*), he is making creative use of his own language, extending his own idiom, actualizing le *français potentiel* (Ladmiral), rather than replicating the micro-structures of the source text. (*Ibid.* : 88)

Cette notion de « français potentiel » fixe donc aux yeux de Folkart les limites de la visée d'altérité chère à Berman (faire une place à l'Autre dans la traduction). C'est d'ailleurs un critère que souligne Berman lui-même lorsqu'il précise la dimension de « confrontation » que revêt une traduction, une « confrontation [qui] doit affronter le problème de sa communicabilité, c'est-à-dire de sa lisibilité » (Berman, 1995 : 87). Et c'est sur ce triptyque d'altérité, de créativité et de « français potentiel » (que j'entends comme « recevable » ou « lisible ») que je m'appuierai tout au long de mon analyse.

6. Présentation de la méthodologie

À l'instar d'Hagström, j'ai pris en considération aussi bien le mode de formation des métaphores que la fonction qu'elles occupent à l'échelle de la narration toute entière.

En effet, certaines métaphores faibles ou passant presque inaperçues ne prennent de valeur que par leur inscription dans une thématique filée à travers l'ensemble du roman. C'est donc le rapport entretenu par ces métaphores quasi invisibles avec le texte qui leur confère la qualité de métaphore au sens où je l'entends. Je parlerai ainsi de *fonction métaphorique* au sein du texte (Hagström, 2000 : 73). D'autre part, cette analyse mettra l'accent sur la fonction poétique du texte (telle que définie par Jakobson et qui a été présentée au chapitre précédent) qui repose ici en grande partie sur les réseaux métaphoriques.

Mon corpus était constitué du texte original anglais de Nuruddin Farah (*Sardines*) et de la traduction française de Christian Surber (*Sardines*). Je précise ici que j'avais déjà lu la traduction française du roman, plusieurs années auparavant. Dans le cadre de cette étude, j'ai procédé à une lecture du texte dans sa version originale anglaise avant de passer au français, pour ensuite établir un relevé des métaphores pertinentes par rapport aux principales thématiques de *Sardines* et à mes hypothèses de recherche. Au sein de chaque catégorie, une série de sous-thèmes ont été ensuite définis. Il est utile de signaler que d'autres thématiques mineures ou moins pertinentes ont également été observées, mais que celles-ci n'ont pas été soumises à une analyse particulière. Certaines métaphores qui auraient pu faire l'objet de plusieurs classements ont été répertoriées sous la thématique semblant avoir le plus de pertinence en contexte. Enfin, je tiens à signaler qu'au moment du relevé j'ai été surprise par le nombre de métaphores par rapport au reste du texte dit « sans valeur métaphorique ». Cette proportion inattendue m'a contrainte à me limiter à ne sélectionner dans mon relevé que les métaphores les plus pertinentes (101 énoncés²⁴ métaphoriques relevés).

²⁴ Hagström a recensé les métaphores de *La goutte d'or* de manière différente, en comptabilisant le

Voici les principales thématiques retenues dans le cadre de cette analyse :

Pouvoir, sous-thèmes :

- caractères et personnalités,
- oppression/violence

Liberté et épanouissement

Plaisir, sous-thèmes :

- plaisirs des sens (gustatifs, esthétiques, sensuels [eau])
- plaisirs intellectuels

Fertilité/naissance

Quatrième partie — analyse commentée d'une cinquantaine de métaphores et de leur traduction

1. Présentation de *Sardines* et des principales thématiques du roman

1.1 Contexte

Sardines constitue le second roman de la trilogie intitulée *Variations on the Theme of an African Dictatorship*. Comme l'indique le titre de la trilogie, la dictature politique de Siyaad Barre constitue la toile de fond de ces trois romans. Ce dictateur originaire de l'ancienne Somalia (colonie italienne), qui a fait ses classes dans les forces de police italiennes avant de se convertir au marxisme dans les années 1960, a pris le pouvoir en 1969 suite à un coup d'État. Siyaad Barre avait développé un impressionnant culte de la personnalité et certains de ses portraits sont encore visibles à Mogadiscio. Siyad Barre était un ancien berger sans instruction dont le style de gouvernance reposait, comme dans de nombreuses dictatures africaines, sur le népotisme et le clanisme. Tout au long du roman, Farah souligne les principaux éléments ayant caractérisé cette période : culte de la personnalité, manque d'instruction, clanisme (que Farah qualifie de pratique incestueuse), et dictature sous toutes ses formes (intolérance, déportations, exécutions) et dans tous les contextes de la vie quotidienne personnelle (familiale, sociale) et professionnelle.

1.2 Intrigue et personnages

Le début du roman se situe juste après que Médina se soit vue retirer son poste de rédactrice en chef du journal national du pays (représailles politiques) et se soit séparée de son mari, Samater – qui venait d’être nommé ministre des constructions du gouvernement dictatorial de S. Barre – pour se consacrer à l’éducation de sa fille Ubax²⁵, âgée de huit ans, et éloigner cette dernière de sa belle-mère Idil, qui partageait jusqu’alors leur foyer en entendant y régner en tyran. Tout sépare Médina de sa belle-mère : Médina est une femme moderne, libérée, qui résiste ouvertement au pouvoir en place, elle veut offrir à sa fille l’éducation la plus ouverte possible et lui offrir toute la liberté dont elle-même a été privée dans son enfance, notamment la liberté d’expression et d’opinion. Mais ce qui importe plus que tout à Médina est de protéger Ubax contre la tradition des mutilations génitales qui a cours en Afrique de l’Est (excision et infibulation). Idil est au contraire une femme qui veut perpétuer la tradition telle qu’elle la conçoit : l’homme doit être le maître de son foyer, les fillettes doivent être excisées, l’alcool est une boisson à bannir, les anciens doivent être respectés et jouir d’une autorité suprême. Samater, fils d’Idil et mari de Médina, est un personnage réservé et effacé qui se retrouve coincé entre ces deux femmes et devra faire, pour la première fois de sa vie peut-être, des choix importants.

Parallèlement à cette intrigue principale, Farah met en scène des personnages secondaires dont les itinéraires viennent illustrer les thématiques féministes dont Farah a fait son cheval de bataille : le droit à l’éducation et à la santé, la liberté (politique, sociale, sexuelle) par opposition à la violence (oppression, esclavage

²⁵ Je précise que la lettre *x* se prononce en somali comme un *h* fortement expiré (et non aspiré), le prénom *Ubax* se lit ainsi *Ubah*.

social et familial, viol). Ces personnages sont : Sagal (athlète qui papillonne entre différentes causes et peine à mener un projet à terme), Sandra (journaliste aveuglément engagée dans le marxisme dictatorial de Siyaad Barre), Dulman (chanteuse analphabète et qui attend en vain de pouvoir concevoir un enfant), Atta (Afro-Américaine qui recherche ses racines parmi ses « frères » africains), Amina (fille d'un ministre du gouvernement de S. Barre, violée par un groupe d'hommes voulant se venger de son père), Fatima bint Thabit (mère de Nasser et Médina, autre figure féminine perpétrant la tradition de la soumission féminine, mais sans chercher à l'imposer aux autres). Les personnages masculins illustrent toute une gamme de profils, du plus autoritaire et tyrannique (le grand-père maternel de Médina), jusqu'au plus faible (Samater, mari de Médina), en passant par des personnages intermédiaires comme Nasser (frère de Médina, complice des femmes et de leur combat).

Le roman se déroule en majeure partie à huit clos, tout en lenteur; les marqueurs spatio-temporels sont peu définis, tout comme les frontières entre réalité et imaginaire; les réflexions intimes des personnages prennent davantage de place que les dialogues, et les métaphores servent bien souvent de support aux discours intérieurs des personnages.

2. Présentation des traductions de Christian Surber

Christian Surber a traduit toute la trilogie de *Variations autour du thème d'une dictature africaine*, à commencer par *Du lait aigre-doux* (*Sweet and Sour Milk*) en

1994, puis *Sardines* en 1995 pour finir avec *Sésame ferme-toi (Close Sesame)* en 1997. Il a également traduit plusieurs romans d’auteurs sud-africains (notamment Ivan Vladislavic et Bessie Head), ainsi que trois romans de la Guyannaise Pauline Melville et deux des romans de la Soudanaise Leila Aboulela²⁶. Ses traductions sont en majorité publiées chez Zoé, une maison d’édition suisse.

²⁶ Cette liste n’est peut-être pas exhaustive. Je tiens d’ailleurs à souligner que l’Index Translationum ne répertorie les traductions de Surber que de façon incomplète. La base de données électronique Electre m’a cependant permis de compléter cette liste.

3. Analyse commentée de la traduction d'une cinquantaine de métaphores et proposition de retraduction de quelques exemples

Les extraits de l'original et de sa traduction seront d'abord présentés en anglais, puis en français — accompagnés de leur pagination respective — et seront suivis d'une analyse commentée. En anglais, les métaphores pourront parfois être accompagnées du passage dont elles sont extraites, dans la mesure où le cotexte apporte un éclairage utile à l'interprétation de la métaphore.

3.1. Thématique du pouvoir

3.1.1 Caractères et personnalités

Medina was as strong-minded as she was unbending in her decisions, and she guarded her secrets jealously. She was, in a manner, like her father Barkhadle. She was as confident as a patriarch in the rightness of all her decisions. **Samater was as weak in the head as he was in the knees.**

(p. 6)

(...) **Samater, cependant, avait un esprit aussi faible que ses genoux.**

(p. 15)

Cette métaphore est traduite de façon littéraire ou « mimétique » pour reprendre les termes de Folkart (1991). Avant de passer aux considérations d'ordre formel qui illustreront les contraintes imposées par l'univers récepteur (Folkart, 1991), il est important ici de bien analyser le contexte pour cerner le sens sous-entendu par l'auteur. Berman évoque à ce sujet la destruction d'une possible polysémie ou d'une liberté d'interprétation volontairement donnée au lecteur (Berman, 1999). En effet, il s'agissait — au-delà du fait de reconnaître ici deux métaphores lexicalisées : *weak in the head* (stupide) et *weak in the knees* (terrifié ou amoureux) — de replacer ces images dans leur contexte, ne serait-ce qu'avec les lignes précédentes. Médina est décrite comme une femme à forte personnalité, déterminée et intransigeante, dotée d'une volonté exceptionnelle. Samater, son mari, s'inscrit en creux de Médina : il redoute le conflit et a du mal à s'imposer (notamment vis-à-vis de sa mère à laquelle il n'a jamais su dire non). Cette métaphore vient illustrer le manque de courage

global de Samater. On peut imaginer d'une part que Farah se réapproprie le médium anglais en le détournant de son sens original pour lui attribuer une nouvelle valeur sémantique : *weak in the head* ne peut désigner ici la stupidité (Samater est un homme fin et cultivé), mais plutôt un manque de caractère; et si *weak in the knees* peut renvoyer à une personne terrorisée ou à un amoureux transi, il semble que ce syntagme illustre davantage le fait que Samater ait du mal à faire face à ses responsabilités, évoquant ainsi plutôt l'expression²⁷ « ne pas avoir les reins solides » qu'« avoir les jambes coupées ».

La traduction proposée fait ainsi fausse route sur le plan sémantique : en effet, assimiler *faible* à *esprit* évoque une personne *faible d'esprit*, c'est-à-dire une personne ne jouissant pas de toutes ses facultés intellectuelles; et le syntagme *genoux faibles* ne fait écho à aucun référent pertinent en français (outre le fait d'évoquer une personne ayant des problèmes d'articulations) et n'est pas non plus idiomatique. Folkart parle de « grainy translation » pour désigner une traduction mimétique à outrance qui n'a subi aucun travail de recreation lors du processus de traduction (Folkart, 1999).

Une des pistes d'interprétation possibles pouvait être de considérer la faiblesse de caractère comme trouvant un écho dans la représentation physique de la personne : Samater représentant ainsi un personnage facile à éliminer au sens d'obstacle à contourner, une interprétation confirmée par la métaphore de la page 24 : *The General wisely lends the sceptre of power to those he can recover it from with the greatest ease* (il est intéressant de rappeler que son mari, Samater, venait d'être nommé ministre des constructions). A priori, la métaphore lexicalisée *weak in*

²⁷ Au sens de métaphore lexicalisée

the knees ne semble pas être une transposition directe d'une image somalie.

Toutefois, il convient de souligner que mes références puisent dans l'idiolecte parlé dans le nord de cette région et que des différences notables existent entre le somali du Nord et celui du Sud.

Au niveau formel, il importait de reconnaître que la poésie de la métaphore s'exprimait dans la rythmique de la phrase. Farah a ainsi joué sur un effet de miroir, sur le parallèle rythmique entre les deux expressions (répétition de *weak in the*) tout en se réappropriant et en réinventant le médium anglais à sa manière. La recherche d'un effet parallèle ou similaire pourrait ainsi s'inspirer des stratégies proposées par Henry ou de Folkart (recréation). La métaphore suivante pose par contre moins de difficulté sur le plan herméneutique et linguistique. Il s'agissait davantage de repérer quelles analogies devaient être établies dans l'univers récepteur.

Sagal was fretful like a fish in agitated water, malleable as a piece of metal under prolonged heat. She would exude enthusiasm for someone or something, then, like a lamp whose wick had dried, the fire in her would extinguish itself and die completely. (p. 27)

Sagal était nerveuse comme un poisson dans une eau agitée, malléable comme un fragment de métal soumis à une chaleur prolongée. (p. 41)

Cet extrait constitue la première phrase du second chapitre, qui est consacré au personnage de Sagal — championne de natation et d'indécision — et à celui d'Ebla, sa mère. La thématique de l'eau est fortement présente tout au long des chapitres qui traitent de Sagal. Élément dynamique, fluide et insaisissable, l'eau

symbolise le personnage de Sagal et reflète également sa jeunesse. Le portrait qu'en fait Farah est celui d'une personne pétulante, débordant d'enthousiasme, mais toujours indécise, difficile à cerner et très influençable. La traduction de Surber confère au personnage une nervosité assimilable selon lui à celle d'un poisson en eau agitée. L'association de la nervosité et du poisson semble, à priori, curieuse et peu idiomatique. En français, on pense plutôt à la nervosité du cheval. A priori, l'adjectif *fretful* est — pris au premier degré — négatif (irritable, grognon, agité). Ici, le contexte et le caractère du personnage nous orientent vers une interprétation légèrement différente, caractérisant plutôt une personne toujours en mouvement. Sur le plan des sonorités, on dénote des allitérations en *F* et en *M* et une rime interne entre *heat* et *piece*. En s'éloignant d'une traduction mimétique, l'une des avenues possibles pour refléter la fonction de la métaphore et pour recréer l'effet global du notionnel et de l'émotionnel (Henry, 2003) pourrait prendre la forme suivante :

« Sagal frétilait comme un poisson frayant dans un torrent, **m**alléable comme un fragment de **m**étal soumis à la **f**lamme du **f**orgeron » (allitérations en *F* et en *M*, rimes en *EN*, respect du champ sémantique de la thématique). Pour Jacqueline Henry, qui s'inscrit par là dans la théorie fonctionnaliste de la traduction, il s'agit ici de faire un choix relevant du rationnel et il s'agit de repérer la fonction du segment à traduire :

Seule la prise en compte de la fonction d'un jeu de mots ou d'autres jeux propres à l'écriture poétique et de leur effet sur leurs lecteurs peut permettre de se détacher du piège des significations des mots. La recherche de l'effet de sens — qui ne doit pas être confondu avec un effet de *contenu*, puisqu'il

concerne la globalité du notionnel et de l'émotionnel – doit lever tous les obstacles à la traduisibilité des jeux de mots. (Henry, 2003 : 110)

La distinction entre effet de sens et effet de contenu effectuée par J. Henry me paraît en effet fondamentale pour aborder le texte de Farah, et j'y reviendrai à plusieurs reprises tout au long de cette analyse. Dans la métaphore suivante, il s'agissait davantage d'inscrire l'image (métaphore filée) dans la globalité du roman et son inscription dans la narration.

My daughter hasn't the political conviction, courage and maturity to **paint the morning with anti-government slogans.** (p. 27)

But she will not, I repeat, she will not **paint the morning with anti-government writings.** (p. 28)

Ma fille n'a pas les convictions, le courage et la maturité politiques qu'il faut pour **ravaler le lever du jour avec la peinture de slogans antigouvernementaux.** (p. 42)

Mais en aucun cas, je le répète, en aucun cas elle ne va **repeindre le matin d'une couche d'écrits anti-gouvernementaux.** (p. 42)

Dans ce passage, Ebla, la mère de Sagal, remet en cause le dernier projet de Sagal : manifester son opposition au gouvernement de manière ostentatoire. La métaphore *paint the morning (dawn) with anti-government slogans (against the General)* revient à de multiples reprises tout au long du roman, avec de petites variantes indiquées ci-dessus entre parenthèses. La métaphore ne révèle pas ce que pourrait signifier concrètement *paint the morning*, même si elle suggère une action

réalisée en secret — sans doute à la faveur de la nuit — et qui ne serait révélée qu'au petit matin, à la lumière du jour. Sur le plan de la traduction, il convenait de maintenir ce niveau d'ambiguïté entourant la métaphore *paint the morning*. Le traducteur a opté — dans la première occurrence — pour une réalisation des plus pragmatiques, faisant écho à l'expression figée *ravaler la façade*; la valeur sémantique conférée au terme de *ravaler* semble ainsi s'éloigner de l'intention de l'auteur sur le plan global du sens et de la forme poétique induite par *paint the morning*. La métaphore est ici alourdie par l'explicitation ostentatoire *avec la peinture de*. Il s'agit ici, si l'on se réfère à la classification d'Hagström, d'une reproduction de la métaphore originale combinée à une explication. Sur le plan formel cependant, le choix de Surber permettait de créer un jeu sur les sonorités avec un effet d'écho/de miroir entre *ravaler* et *le lever*. Dans la seconde occurrence, Surber a traduit de manière différente la même métaphore originale (*paint the morning*). C'est là ce que l'on pourrait qualifier, en se reportant aux tendances déformantes du traducteur (Berman, 1999) de destruction des systématismes, que Berman illustre entre autres par le non-rendu dans la traduction du *because* systématique de Faulkner. Cette métaphore joue un rôle majeur d'un bout à l'autre du roman, d'une part par sa récurrence, d'autre part parce qu'elle illustre l'une des thématiques centrales de *Sardines* : la résistance au totalitarisme, quel qu'il soit. Il convenait donc de repérer son rôle de véhicule thématique et de respecter une cohérence dans la traduction. Je précise qu'à la fin du roman les Services de Sécurité arrêtent effectivement au petit matin deux jeunes filles (les nageuses concurrentes de Sagal), accusées d'avoir peint des propos hostiles au gouvernement sur un mur de la ville. Farah explore abondamment la thématique de l'eau dans les métaphores illustrant le personnage Sagal, comme le montre l'exemple suivant.

Sagal moors at a bank of convenience and stays here as long as the waters are shallow, as long as she can swim away at an instant's notice.

(p. 28)

Sagal s'amarre le long d'un rivage de complaisance et reste là tant que la marée est basse, tant qu'elle peut s'échapper sans délai à la nage.

(p. 43)

Il est bon de préciser avant de commencer l'analyse de ce passage que nous avons affaire ici à une phrase entièrement métaphorique. En effet, il n'est pas ici question de Sagal s'amarrant physiquement à un quelconque rivage, mais bien d'une image : il s'agit de son esprit qui s'ancre quelque part (dans une théorie, une idée...). Cette métaphore, extraite du même passage que ci-dessus, décrit le personnage de Sagal vu cette fois-ci par Médina qui partage l'avis d'Ebla à son propos. Sagal est incapable de mener un projet à bien. La métaphore fait ici aussi appel à la thématique de l'eau qui se prête bien à décrire l'insaisissabilité et la mouvance constante de Sagal. On peut s'interroger sur la traduction de *bank of convenience* rendue par *rivage de complaisance*. En effet, la sémantique de *convenience* renvoie davantage à quelque chose de pratique, qui arrange une personne, qui fait son affaire et n'est à priori pas associé d'une manière ou d'une autre à la notion de *complaisance* qui revêt un sens bien distinct. *Bank of convenience* conférerait une image opportuniste au personnage de Sagal, aimant profiter d'une situation tant que les circonstances lui sont favorables. Sur le plan phonologique, et en restant dans le champ sémantique délimité par *convenience*, les ressources du français offraient ici une occasion en or de recréer des jeux sur les sonorités, en proposant par exemple : « Sagal s'amarre au

rivage qui l'arrange ». En profitant de cette aubaine, on pouvait donc donner une visée esthétique à cette métaphore, en s'inscrivant dans le mode de formalisation poétique des métaphores établi par Farah et lui conférant ainsi une grande cohérence par rapport à la globalité du texte. L'exemple suivant demandait également de porter une attention particulière sur la forme, le fond ne posant par ailleurs pas de difficulté particulière.

It certainly was not the first time she watched her friend **filch the dream she had fleshed with inspired fantasies**. (p. 28)

Ce n'était certainement pas la première fois qu'elle voyait son amie **mettre en lambeaux le rêve que ses inspirations capricieuses avaient engraisé**. (p. 43)

Ce chapitre réunit Sagal et Amina, sa meilleure amie. Tout comme Ebla, Amina doute de la capacité de son amie à s'opposer ouvertement au gouvernement et à émigrer vers l'Europe à l'issue du championnat de natation de Budapest auquel elle a prévu de participer. Il s'agit ici d'une métaphore bipolaire : d'un côté un aspect négatif (la destruction, *filch*) et de l'autre un versant positif, plein d'espoir (*fleshed with inspired fantasies*) qui reflète bien l'indécision et le caractère ambivalent du personnage de Sagal. La traduction nous livre ici une interprétation différente du texte original avec un choix de lexies négatives (*capricieuses, engraisé*) dans le segment positif de la métaphore. Certes, le personnage de Sagal peut être vu comme capricieux étant donné son tempérament indécis, mais la collocation *inspired fantasies* suggère plutôt une globalité positive et pouvait être remédié par un « imaginaire inspiré » (pour éviter la métaphore lexicalisée d'« imagination

débordante »). *Engraisé* est également chargé de connotations négatives qui renvoient davantage au fait de gaver un animal d'élevage pour en tirer un bon prix. D'autres options lexicales étaient cependant disponibles en français, comme *nourrir/alimenter/faire grandir*. Ces décalages sur le plan lexical confèrent à la métaphore traduite un sens globalement différent du texte original. Sur le plan phonologique, la métaphore originale présente également une série d'allitérations en *F* (*filch/fleshed/fantasies*); et d'autres effets sonores (*watched/filch*) qui lui confèrent une valeur musicale. La version française de Surber ne propose aucune recreation sur le plan sonore. Avec la métaphore suivante, Farah continue à profiler la personnalité Sagal dont le portrait se dessine de plus en plus nettement.

Sagal wore her youth as the season wears the weather. (p. 61)

Sagal portait sa jeunesse comme la saison porte son climat. (p. 84)

Cette métaphore suggère immédiatement des images de couleurs. Avant de passer à une analyse rigoureuse des relations sémantiques entre les différents actants de la métaphore, ce sont d'abord des perceptions de couleurs, de feuillages qui se dégagent à première lecture de la lexie *season*. En effet, en littérature, les couleurs sont associées immédiatement au référent *saison*. On associe ainsi le blanc à l'hiver, le vert au printemps, le jaune à l'été et l'orange/roux/brun à l'automne. Le second élément pertinent ici devait être interprété en fonction du passage dont est extraite cette métaphore, Farah parle en effet de l'inconstance de Sagal. Les couleurs des saisons représentant l'illustration physique du changement : les couleurs de Sagal s'affichent au gré de ses changements d'humeur. L'interprétation littérale que fait Surber de *weather* (*climat*) semble ainsi incohérente dans le contexte, le choix lexical

de *climat* évoquant plutôt un bulletin météo. La métaphore originale présentait d'autre part une phonologie reposant sur un effet d'écho (*wears/weather*), qui n'est pas recréé dans la version traduite. Le pouvoir évocateur et la forme poétique de la métaphore originale se sont donc perdus au cours du processus de traduction. S'il est indéniable qu'une telle métaphore pouvait donner lieu à de multiples interprétations, il était cependant important de reconnaître ses qualités esthétiques pour pouvoir inscrire la traduction dans la même démarche que celle de l'auteur. À partir de mon interprétation personnelle, je proposerai la version suivante qui évoque les grands traits de caractère de Sagal (changement permanent, vouloir-paraître, superficialité, mais aussi séduction) : « Sagal arborait sa jeunesse comme une saison arbore ses couleurs ». Si Farah confère le plus souvent une valeur poétique à ses métaphores, il n'hésite cependant pas à rompre le rythme pour proposer des images crues et sans équivoque, comme le montre le passage ci-dessous.

Medina has larger testicles than you. Just as I had bigger ones than your father. (p. 83)

Médina a de plus gros testicules que toi. Tout comme j'en avais de plus grands que ceux de ton père. (p. 113)

Ce passage illustre une confrontation entre Samater et sa mère, Idil. Idil rappelle à son fils le manque de caractère du père de Samater, un trait de caractère qui lui était visiblement insupportable, dont elle avait honte et qui lui causait de véritables souffrances (elle aurait préféré qu'il la frappe plutôt que d'avoir à subir cette honte). Elle souffre à nouveau de voir son fils faible et s'affirmant si peu par rapport à sa femme Médina. Cette métaphore dont l'image est réitérée dans la

seconde phrase vient clore l'intervention d'Idil, qui retourne à son ouvrage de couture.

L'image de la métaphore est immédiatement transposable en français sur le plan référentiel : elle évoque l'expression « avoir des couilles ». Cependant, il aurait fallu opter pour un glissement du registre de langue, ce qui aurait donné une connotation vulgaire à la traduction. Il convenait également de repérer le jeu de mot discret qu'introduit Farah à la ligne suivante avec *Idil's ball of thread rolled away*, phrase à laquelle on peut donner un sens littéral (sa pelote de fils roule à terre) ou figuré (elle perd le fil de sa pensée). *Ball* fait-il un écho narquois à *testicles*? Le traducteur pouvait-il s'autoriser en ce cas-là à proposer l'équivalent de « to have balls », « avoir des couilles/plus de couilles »? Examinons à présent la traduction de Surber, qui livre une transposition mot à mot de la métaphore de Farah, avançant *plus grosses* pour *bigger* et *plus grandes* pour *larger*. L'association de *testicules* avec l'adjectif *grand* est en effet assez contre-idiomatique et vouloir à tout prix faire écho à la variation lexicale de Farah (*bigger/larger*) n'apporte aucune valeur ajoutée sur le plan sémantique ou stylistique et semble souligner encore davantage le manque d'idiomaticité de la métaphore. Cependant, l'examen du roman tout entier révèle que, si Farah n'hésite pas à être cru, il ne recourt jamais à la vulgarité. Il s'agissait sans doute ici de comprendre et d'accepter que Farah revisitait à sa manière une métaphore lexicalisée (*to have balls*) pour en offrir une version dans un matériau linguistique original dont l'image demandait à être transposée de la même manière en français (*plus gros testicules*).

3.1.2 Oppression/violence

Ubox curled up in her sleep. She put her small head between her knees. And she spoke. She said to send Sandra and Idil away. Why them? Because Sandra had been the disaster which visited the family and because Idil had a **knife with which to purify the little girl's *ufta*!** (p. 11)

(...) Parce qu'Idil avait **un couteau pour purifier l'*ufta* de la fillette.**
(p. 21)

Cet extrait illustre le cauchemar d'Ubox, la fille de Médina, imaginant sa grand-mère paternelle mettant sa menace à exécution (exciser et infibuler la petite fille). Cette thématique récurrente constitue l'un des réseaux signifiants sous-jacents de *Sardines*. Elle est exprimée sous différentes formes : directes comme lorsque Médina, répondant à Ubox lui demandant quoi dessiner, lui conseille *Don't forget the sword whose blunted edge is good for female infibulation* (p. 23); indirectes, comme dans la métaphore *the mutilated version* analysée plus bas. L'association du couteau et de la notion de purification est une image forte qui revient d'ailleurs dans bon nombre de religions (la purification par le sang). On retrouve l'idée de la « femme impure », très présente dans les grandes religions. Il était donc primordial de traduire « à la lettre » les lexies du texte original (*knife/purify*), ce pour quoi a opté Christian Surber. Même si le lecteur non averti des coutumes en vigueur en Afrique de l'Est peut ne pas saisir immédiatement la métaphore qui fait appel à changement de code (*code-switching*) en introduisant la lexie somalie *ufta*, Farah revient de manière plus explicite sur le sujet un peu plus loin dans le roman, lorsque Sagal dit à Médina connaître la raison de sa séparation d'avec Samater en évoquant la menace proférée

par Idil (exciser Ubax). La traduction pouvait donc conserver, tout comme dans la version anglaise, l'ambiguïté de la référence culturelle dont il est ici question. Sur le plan phonologique, la métaphore originale offrait ici encore une série d'effets sonores (*IFE/FY/UF*) très marqués que n'offre pas la version française. Cette image, déclinée sous différentes formes, reviendra à plusieurs reprises dans cette section.

Idil represents traditional authority, and it is in the old and not the young that society invests power. **If he as much raises his voice or a finger, the man is gone as a slaughtered cow.** (p. 24)

(...) **S'il essaye seulement d'élever la voix ou de lever un doigt, il est fait comme une vache à l'abattoir.** (p. 39)

Dans ce passage, il est question de Samater qui craint de s'opposer ouvertement à sa mère, de peur de se mettre à dos l'opinion publique et de perdre son poste de ministre. Du début à la fin du roman, Farah développe la thématique du respect absolu des aînés qui prend à ses yeux la forme d'une tyrannie et, comme dans les deux exemples précédents, y fait une première allusion en début de roman avant d'y revenir plus longuement vers la fin. La métaphore originale permettait de jouer sur le double sens (propre et figuré) de la lexie *raise*, ce que ne permet pas directement le français qui impose une contrainte lexicale : *raise* devra en effet être traduit tantôt par *lever*, tantôt par *élever*. Cependant, dans ce passage, l'apposition de la préposition *de* avant *lever* (*de lever*) permet une quasi-homophonie avec *d'élever*, tout en offrant une rime interne en *OI* (voix/doigt), ajoutant une valeur formelle par rapport à la métaphore anglaise. Il est intéressant de noter le déplacement de sens induit par Farah dans le syntagme *raise a finger* qui rappelle « not to raise a finger »

(métaphore lexicalisée qui se traduit en français par « sans lever le petit doigt »). L'image sous-entendue ici par Farah est celle d'une menace physique que l'on exprimerait en français par la métaphore lexicalisée « lever la main (sur quelqu'un) ». L'actualisation qu'offre Farah de cette métaphore lexicalisée souligne encore davantage le fait qu'esquisser le moindre geste, si minime soit-il (ne serait ce que faire mine de lever un petit doigt), contre un aîné reviendrait à signer son arrêt de mort. La traduction de Surber parvient ainsi habilement à contourner ce piège en évitant un rapprochement avec la métaphore lexicalisée détournée de son sens original. L'exemple suivant illustre très exactement le même thème, mais de manière détournée, sans identifier l'aîné.

The sun raged like an old man denied his rights. (p. 25)

Le soleil était déchaîné comme un vieil homme à qui on a dénié ses droits. (p. 39)

Cette métaphore s'inscrit dans la même idée que la précédente. Le soleil de midi est comparé à un aîné tyrannique et qui manifeste son mécontentement de manière virulente. Cette image permet de rappeler indirectement l'autorité irréfutable des anciens vis-à-vis de la jeune génération qui doit se soumettre à leur tyrannie. Dans *Sardines*, ce rôle est incarné par le grand-père maternel de Médina, que Farah décrit par la voix de Médina et son frère, Nasser, comme un homme totalitaire régnant en véritable tyran sur son foyer et imposant sa loi à sa fille, son premier gendre (le père de Nasser, ayant fini par se suicider) et ses petits-enfants. Les analogies établies ici sont à double sens : la toute-puissance du soleil est conférée au grand-père et la colère du grand-père est attribuée au soleil. Le soleil est en effet

aussi déchaîné que pourrait l'être ce grand-père. La version originale anglaise offrait, sur le plan formel, une rime interne sur le phonème anglais *I* entre *denied* et *rights*, invitant le traducteur à chercher à son tour une remédiation comportant une dimension phonologique. Sur le plan syntaxique, le français contraignait à introduire un élément de liaison entre *homme* et *dénié*, tendant la perche à une recreation sonore avec allitérations en *D*, par exemple : « le soleil se déchaînait tel un vieillard dont on aurait dénié les droits. » Avec la métaphore suivante, Farah fait écho à la première métaphore analysée dans cette section, *Idil had a knife with which to purify the little girl's ufta*.

And you didn't even see **the mutilated version**. (p. 32)

Et même **la version tronquée**, tu ne l'as pas vue. (p. 48)

Cet exemple s'inscrit dans l'un des grands réseaux signifiants du roman : la mutilation génitale féminine (voir la première métaphore de cette section). Ce passage fait allusion, lors d'une conversation entre Sagal et sa mère, à un film révolutionnaire sud-américain, qui sert de prétexte à Farah pour souligner de façon indirecte cette réalité extra-textuelle. La traduction de Christian Surber, non mimétique ici, trahit un non-repérage de ce réseau signifiant majeur. On ne pouvait en effet se permettre ici de s'éloigner des lexies *mutilated/mutilée*. *Tronquée*, en l'occurrence, n'avait aucun pouvoir évocateur de la thématique dont il était ici question. Il s'agissait davantage de repérer des réseaux signifiants (intratextualité) que de porter attention à la valeur formelle de la métaphore, ce qui était par contre essentiel dans l'exemple suivant.

The land is mined, and this General is out to kill. **Duck at the buzz of the coming bullet; duck, my dearest, before a stray one gets you, duck and dodge.** (p. 32)

Esquive le bourdonnement de la balle qui vient; esquive, ma très chère, avant qu'une balle perdue ne t'attrape, esquive et baisse-toi. (p. 48)

Ebla met ici en garde Sagal contre toute action qu'elle pourrait commettre contre le dictateur en place, car elle se rend compte que sa fille joue avec le feu, inconsciente des répercussions potentielles de ses actes. L'image symbolique englobe l'idée de représailles dont Sagal pourrait avoir à souffrir. L'allusion au dictateur est directe et l'image est sans équivoque. Toute la valeur de la métaphore semble concentrée dans la rythmique saccadée de la phrase, plus évidente à lecture à voix haute, ainsi que dans ses allitérations en *D*. On pourrait même avancer que cette phrase métaphorique constitue un texte idéal pour les paroles d'une chanson de rap. À ce propos, il est intéressant de noter que la langue somalie, avec ses traditions poétiques et sa prosodie, se prête naturellement à composer du rap en somali, comme le souligne Rahma Bavelaar :

Rap, with its roots in social and ethnic struggle and its strong emphasis on verbal skills, has a natural appeal for young Somalis in the West, and a plethora of Somali "MCs" have "stepped up to the mic" since the mid-90s; some rhyming in Somali and others in English. (Bavelaar, 2006 : 6)

Ici, Surber a gardé le séquençage de la phrase, mais n'a pas cherché à recréer d'allitérations ni de rythmique particulière. L'une des possibilités de remédiation

phonologique, avec allitérations en *B* et effet miroir (« esquivé »/ « vite ») pouvait donner : « Esquivé le sifflement de la balle qui déboule; esquivé, ma belle, avant d'écoper d'une balle perdue, esquivé bien vite. » L'importance de la rythmique et des allitérations se retrouve, dans une moindre mesure, dans la métaphore suivante qui exige par contre un effort de repérage particulier.

And her mother Fatima bint Thabit was there, **veiled from the top of the head to the tip of her toes in the dark traditionnal lengths of *pardah*.**

(p. 57)

Et sa mère Fatima bint Thabit se trouva là, **voilée du sommet de la tête à la pointe des orteils dans les sombres longueurs traditionnelles de la *pardah*.** (p. 79/80)

Au cours d'un échange avec Sagal, Médina s'évade en pensée et imagine tout d'abord sa mère, puis le père de celle-ci, ce patriarche ultra autoritaire (« *a monstrosity* », « *the cruellest man these women had ever known* »), pour qui les femmes n'étaient ni plus ni moins qu'un objet de reproduction, devant obéir au doigt et à l'oeil à leur époux (« *a woman's god is her husband* »). Les termes associés dans cette métaphore à la *pardah*²⁸ : *dark*, *length* (couvrant tout le corps) et *traditional* introduisent le passage qui va suivre, à savoir la description de ce grand-père tyranique et tant détesté, incarnant cette tradition que les principales protagonistes de *Sardines* rejettent. Cette métaphore autour de la *pardah* suggère en quelques mots tous les éléments qui contribuent à faire de la condition féminine en Somalie ce qu'elle est (ou était). L'adaptation en français ne posait pas de problème majeur sur le

²⁸ Autre terme qui en urdu et en perse, signifie *rideau*, qui correspond au hijab en arabe. Je précise que Fatima bint Thabit est d'origine perse.

plan sémantique et les qualificatifs de la *purdah* se laissaient transposer tels quels. Cependant, le texte original comportait une dimension phonologique, Farah jouant ici à la fois sur le rythme et les allitérations du syntagme *from the top of the head to the tip of her toes* rappelant un « tongue twister » (virelangue). La traduction française passe à côté de la fonction « ludique » de cet aspect de la métaphore. On peut également s'interroger sur la pertinence du passé simple (*se trouva là*) par rapport à l'imparfait que l'on attendait davantage (*se trouvait là*, dans son imaginaire) pour des questions d'idiomaticité. Il est à noter ici que *veil* est présenté ici sous son aspect négatif (carcan); dans l'occurrence ci-dessous, Farah met en scène le même terme, mais en le présentant sous son aspect positif (protection).

What is more, you wouldn't want her **to invade Ubax's rosy sleep, to prick the little girl's intactness and hurt her to the depth of her veiled soul.**

(p. 59)

Qui plus est, tu ne voudrais pas la voir **violer le sommeil de rose d'Ubax, froisser l'intégrité de la fillette et la blesser au plus profond du secret de son âme.** (p. 83)

Ces métaphores s'inscrivent, dans la version originale anglaise, deux pages plus loin que la précédente. La conversation entre Sagal et Médina se poursuit et Sagal avance une supposition : Médina aurait quitté Samater pour éviter qu'Idil ne mette sa menace à exécution à propos d'Ubax (exciser la petite fille). C'est à ce moment-là que la métaphore intervient. Elle fait écho à la première métaphore analysée dans cette section (*a knife with which to purify the little girl's ufta*). À plusieurs reprises dans le roman, Ubax voit Idil en cauchemar, munie d'un couteau et

s'approchant d'elle. La traduction de la première partie de la métaphore est très intéressante (*violer le sommeil*) car elle fait écho à la mutilation génitale (que l'on peut rapprocher d'un viol, puisqu'il porte atteinte à l'intégrité sexuelle d'un être humain). Plus loin, Surber a également penché en faveur d'*intégrité* pour *intactness*, ce qui semble très pertinent puisque l'on parle en français d'« intégrité sexuelle » (comme en anglais d'ailleurs, « *sexual integrity* »). Le choix de la lexie *froisser* vient par contre brouiller la piste de l'image évoquée ci-dessus (intégrité sexuelle). *Froisser* ne peut donc convenir pour évoquer les mutilations sexuelles féminines.

L'image doit être claire : il s'agit là d'une ablation d'une partie du corps, et il s'agissait de reconnaître la gravité de la réalité extratextuelle, c'est-à-dire le référent pragmatique (Folkart, 1991) pour faire le choix d'un matériau linguistique approprié (crever, déchirer, percer...). De plus, le choix de *prick* n'était pas anodin et l'on voit une fois encore que Farah choisit ses mots avec un soin extrême (cf. dans la section précédente : *testicles/ball of thread*). Si le verbe *prick* signifie piquer, crever (le deuxième sens étant ici le plus pertinent), le substantif *prick* peut également se traduire — entre autres — par *con* (le sexe de la femme, en langue vulgaire). La traduction de ce syntagme passe ainsi complètement à côté de l'élément central de cette image. Dans la seconde partie de la métaphore (*hurt her to the depth of her veiled soul*), il s'agissait de reconnaître la thématique de la dualité utilisée tout au long du roman par Farah. Le voile s'interprète ici comme une douce protection (voile protecteur), un abri, l'idée de la douceur du sommeil étant encore accentuée par la présence de *rosy*, venant renforcer le sentiment de positivité suggéré par le voile (*rosy* était ici à interpréter au sens d'optimiste, idyllique, positif). La traduction, en supprimant l'image du voile, passe à côté de la thématique de la dualité, un antimanichéisme systématique que développe Farah tout au long du roman. De plus,

le choix de *sommeil de rose*, malgré toute la poésie de cette association, ne permet pas de renforcer l'image positive induite par *veil*. Enfin, il convenait de repérer que *rosy sleep* était une métaphore lexicalisée se traduisant par une autre métaphore lexicalisée en français, « dormir comme un bienheureux/une bienheureuse ». Le choix de *sommeil de rose* de Surber, malgré toute sa poésie et le fait que cette réalisation renforçait subtilement la fonction épidéictique du nom d'Ubx, introduit une difficulté d'interprétation et une version peu idiomatique. La série de choix effectuée par Surber ne permet plus ces discrets croisements et renforcements d'image. On assiste donc, dans cette traduction, à une série de microdécalages sur le plan de la saisie des référents, des contenus pragmatiques, des réseaux et même du syntagme qui aboutissent à un glissement total de sens (Folkart, 1991). Les deux courtes métaphores qui suivent interviennent à une page de distance et viennent illustrer la médisance (la face négative de l'oralité, et on reconnaît ici encore la dualité de toute chose que se plaît à souligner Farah) de certains groupes et que Sagal évoque pour informer Médina des rumeurs qui courent à son propos.

The gossip spinners/Grains of gossip (p. 63 / p.64)

Tisseurs de ragots/Grains de ragots (p. 88 / p.89)

L'intérêt de ces métaphores est double, d'une part sur le plan phonologique (effet miroir entre *gossip* et *spinner* en *SIP/SPI*), d'autre part sur le plan des images développées. Farah fait appel, dans ses réalisations métaphoriques, à des images de couture (broder, coudre, tricoter...) et compare tant les prestations orales (Shéhérazade, Médina) que les réflexions intérieures de ses personnages à des ouvrages de couture. Le choix de *spinner* s'inscrivait donc dans cette thématique. Le

traducteur se voyait donc non seulement confronté à une contrainte sémantique (qu'il a choisi de respecter) et à une contrainte phonologique (ignorée) pour transposer la première métaphore, mais il devait également tenir compte de la deuxième occurrence de *gossip* dans la seconde métaphore qui intervenait quelques lignes plus tard, le contraignant — pour des raisons de cohérence — à traduire *gossip* par la même lexie. Cette fois-ci, la traduction de Surber présentait une portée phonologique avec *grains de ragots* (*GRA/RAG*), faisant écho à l'allitération en *GR* de *grains of gossip*. Il est clair que la tâche n'était pas facile. À ce sujet, il est utile de rappeler que l'ouvrage de J. Henry proposait quelques stratégies très utiles pour traduire des syntagmes basés sur les jeux sonores.

His unplanned movements took him finally to the kitchen where the cups felt recently used, the kettle handled, the stove lit : in fact, **the whole place felt abused**. (p. 72)

(...), **l'endroit tout entier semblait malmené**. (p. 98)

Samater rentre dans son appartement que sa mère occupe encore, l'appartement que Médina avait quitté juste avant le début du roman. Il ne sait pas que sa mère a fait venir de la brousse une de ses cousines dans un double objectif : remplacer l'ancienne bonne (« bonne » dans le sens littéral de « bonne à tout faire ») qu'elle a congédiée, et épouser Samater, puisque la religion islamique permet à un homme d'avoir plus d'une épouse. Il est en train de se rendre compte que son territoire familial (son espace à lui) a été violé, et il va réaliser peu à peu la présence d'une autre personne que sa mère dans la maison. L'intérêt ici était de reconnaître la valeur de *abused* qui s'inscrit dans le réseau signifiant des mutilations sexuelles

féminines (voir analyse des première et huitième métaphores de cette section). Le choix lexical de *malmené* révèle ainsi la non saisie de ce réseau signifiant sous-jacent majeur. D'autre part, le choix de traduire mot à mot *place* semble également non pertinent dans ce contexte, puisque Farah fait référence à l'appartement tout entier (il semble que quelqu'un ait cherché à saccager non seulement la cuisine, mais tout l'appartement). Le sens de *place* était à interpréter ici comme « appartement/maison/chez soi », comme lorsque des enfants s'invitent à jouer l'un chez l'autre demandent « do you want to come to my place or shall we go to yours »? L'interprétation que fait Surber de certaines lexies est en effet parfois déroutante; en transposant parfois de manière abruptement littérale, il confère un style incohérent à l'écriture de Farah. Le passage suivant porte d'ailleurs également sur la question de l'interprétation des lexies.

The telephone didn't stop ringing since I moved here. **They want their incestuous circle to grow large as their insatiable lust.** (p. 100)

Ils veulent que leur cercle incestueux s'accroisse comme leur désir insatiable. (p. 136)

Ce passage réunit Médina, Nasser et Ubax dans la cuisine de l'appartement qu'occupent Médina et Ubax. Leur discussion est interrompue par un appel téléphonique qui vient contrarier Médina. Cet appel téléphonique est le nième d'une série de demandes de rendez-vous ayant commencé le jour où Médina a quitté Samater. Après avoir raccroché, Médina taxe les hommes évoluant dans les sphères du pouvoir du dictateur d'*incestuous*. Il est bon de rappeler ici le paysage socio-politique de la Somalie de cette époque (sans pour cela prétendre que ce mode de

fonctionnement se soit limité à ce pays) : les postes politiques sont en effet attribués prioritairement aux membres de la tribu de la personne au pouvoir. On peut ainsi sans trop de difficulté imaginer que Farah parle ici d'« inceste » politique, et — par extension — intellectuel (tout le monde doit penser comme dictateur — y compris Sandra, l'ancienne amie de Médina, une journaliste italienne à la solde du gouvernement). Cette métaphore (*the incestuous cercle*), à l'instar de *paint the morning with anti-government slogans*, revient à de nombreuses reprises à l'échelle du roman tout entier. Farah dénonce ouvertement le clanisme et le népotisme qui rongent son pays natal et qui briment toute expression et représentation démocratiques. Sur le plan de la traduction, si la traduction d'*incestuous* ne posait pas de problème particulier, la transposition de *lust* (désir sexuel) ne devait pas laisser d'ambiguïté d'interprétation de la part du lecteur. Bien que le contexte oriente ce dernier vers une réduction sémantique du sens de *désir* (tous ces hommes appellent dans un seul but : décrocher un rendez-vous pour coucher avec Médina), cette lexie est plus faiblement connotée en français qu'en anglais. Il aurait été ainsi peut-être utile de traduire *lust* par *désir sexuel* pour afficher clairement la connotation de mépris donnée à *lust* par Médina dans ce contexte (désir bestial). Il est intéressant de noter que, sur le plan des sonorités, la traduction s'inscrit parfaitement dans le style d'un « tongue twister » (virelangue) bâti autour du son *SS* (on pense aux fameux « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes? »), voire le prolonge en introduisant *acroisse*. Même si la syntaxe aurait gagné en idiomaticité avec l'insertion du syntagme « au même rythme que » (« s'acroisse au même rythme que »), l'effet de virelangue en aurait indéniablement souffert.

The American and Soviet and European governments might silence the crying mouths with rice- and milk-powder. **Africa's malnutrition nourishes the multinationals**, and the unstudied three hundred odd insects. (p. 107)

La malnutrition de l'Afrique nourrit les multinationales. (p. 144)

Cette métaphore constitue une illustration type de traduction non problématique, la forme et le sens ne subissant quasiment aucune altération au cours de la transposition. Ici, Médina évoque devant Nasser l'article qu'elle avait rédigé sur la sécheresse au Sahel et les recherches qu'elle avait entreprises à cet effet. Elle résume en une petite métaphore assassine la nouvelle forme de colonisation de l'Afrique (une colonisation économique) et le rapport inchangé entre forts et faibles. Les sonorités en *M* et en *N* sont préservées dans la traduction, puisque les lexies anglaises sont quasi inchangées en français, si ce n'est sur le plan rythmique avec *de l'Afrique* qui vient interrompre la chaîne de sonorités dans la version française. Farah prolonge son illustration du rapport forts/faibles avec l'image suivante : la femme qui sert de bouc-émissaire à la violence des hommes. Subtilement, Farah range l'Afrique aux côtés des femmes (les faibles) et les hommes aux côtés de l'Occident (les forts).

The rest of the sad story is stained with blood, Dracula red, blood on her legs, a knife by her side, and pain, what pain. They took their turn. **The obscene blood of rape smudged their unzipped trousers, then the smell of dawn and nausea.** (p. 126)

(...) **Le sang obscène du viol tachait leurs pantalons aux zips baissés, puis l'odeur de l'aube et de nausée.** (p. 169)

Cet extrait relate le viol collectif subit par Amina, un viol perpétré par trois hommes décidés à se servir de cet acte pour toucher — à travers elle — son père, ministre du gouvernement dictatorial. L'intention exprimée de vive voix par les violeurs était de porter atteinte à l'honneur du père d'Amina. Il faut savoir que lorsqu'une jeune fille est violée en Somalie, la « réparation » du crime traditionnellement soumise par les deux familles est de proposer le mariage de la fille avec son violeur. En cas de refus de la part du violeur, la famille de la victime est alors en droit de réclamer « le prix du sang », c'est-à-dire comme s'il y avait eu mort d'une personne, la réparation se matérialisant sous forme d'argent. La traduction de ce passage comportait des difficultés sur le plan de l'arrangement syntaxique ainsi que du point de vue lexical. L'adjectif *unzipped* n'a en effet pas d'équivalent littéral en français et il faudrait, normalement, avoir recours à une paraphrase du type « à la braguette ouverte/dont la braguette était ouverte ». Je rappelle que le terme de *zip* pour désigner une fermeture éclair ou une braguette à fermeture éclair est encore considéré comme un anglicisme. Le syntagme *unzipped trousers* avait uniquement valeur d'évocation, suggérant l'image des braguettes ouvertes ou des pantalons baissés après le viol. On pouvait donc proposer une remédiation de l'image en contournant l'anglicisme sans alourdir la syntaxe en proposant, par exemple, « leurs pantalons baissés ». Toujours dans le but d'alléger la syntaxe et d'offrir un meilleur rendu sur le plan idiomatique et phonique (éviter le hiatus cacophonique entre *sang* et *obscène*, on pouvait reconstruire une autre métaphore à partir de ses éléments de base (acte obscène, sang, viol, tacher), ce qui pourrait donner quelque chose comme :

« L'obscénité du viol ensanglantait leurs pantalons baissés. »

And they found Idil, **large as a monster and bosomy, with her large milkless breasts flat on her mound of a chest.** (p. 207)

Et ils trouvèrent Idil, **de la grandeur d'un monstre et plantureuse, avec ses immenses seins sans lait aplatis sur le tertre de sa poitrine.** (p. 274)

Dans ce passage qui apparaît vers la fin du roman, Médina et Ubax retournent dans leur ancien appartement, celui qu'elles occupaient avec Samater et Idil. Samater a maintenant demandé à Idil de quitter l'appartement, osant pour la première fois de sa vie s'opposer ouvertement à sa mère, enfreignant par là une convention sociale tacite, mais profondément ancrée dans la culture somalie. C'est ce qu'attendait Médina pour se réconcilier avec Samater et retourner dans leur appartement. Ce passage évoque la vision, l'imaginaire de Médina, qui se projette sur une magnifique plage de l'Océan indien avec Ubax et Samater. Les images évoquées sont celles des retrouvailles du couple tandis qu'Ubax joue sur le sable et dans l'eau. Tout à coup, Médina et Samater entendent Ubax pleurer et voient alors apparaître l'image d'une Idil énorme et menaçante. La métaphore évoque des images très fortes, d'un côté le pouvoir et la menace (taille d'un monstre), d'un autre côté la mère âgée (avec ses attributs féminins à présent inutiles). Les substantifs et adjectifs choisis par Farah avaient tous une connotation négative (*monster, bosomy, milkless, flat, mound of a chest*) et on peut s'étonner que la traduction propose *plantureuse* dans ce contexte. Une poitrine plantureuse caractérise une poitrine jeune, pleine, et l'adjectif est ici directement contredit par *milkless* et *flat*. Le segment final de la traduction propose par contre quelque chose d'intéressant à la fois sur le plan sémantique que phonique avec *le tertre de sa poitrine* (effet d'écho en *TR*). La valeur phonétique de cette métaphore était en effet très forte d'un bout à l'autre de la phrase avec

— notamment — des rimes en *ESS/EST* (*milkless, breast, chest*) et des échos en *SS*.

J'avancerais ici une autre proposition de traduction qui respecte les thématiques évoquées et l'image suggérée ici tout en reconstruisant une autre phonologie (en *A/A/A*, puis en *T/TR*) :

« Apparut alors une Idil gigantesque arborant d'énormes seins **t**aris s'étalant sur le **t**ertre de sa poitrine. »

3.2 Thématique de la liberté et de l'épanouissement

Le premier chapitre de *Sardines*, dont sont extraites les quatre premières métaphores de cette section, brosse le caractère de Médina, ses attentes et ses besoins, et vient illustrer les réflexions personnelles de ce personnage intellectuel, exigeant et intransigeant.

In the silence which followed, **Medina's imagination grew wings and flew elsewhere.** (p. 16)

Dans le silence qui suivit, **il poussa des ailes à l'imagination de Médina et elle s'envola au loin.** (p. 28)

Cette métaphore illustre un concept classique, « non original » pour reprendre la terminologie de Lakoff et Turner, que l'on pourrait illustrer de la manière suivante IMAGINER, C'EST S'ENVOLER, mais utilisant un matériau linguistique propre à Nuruddin Farah. La transposition en français pose tout d'abord une difficulté sur le plan morpho-syntaxique localisée sur le segment *Medina's imagination grew wings*. Dans le cas d'une traduction à caractère pragmatique, décrivant les stades de croissance d'un insecte par exemple, il est clair que le traducteur n'a d'autre choix que de paraphraser de manière explicite en désignant explicitement la formation des ailes. Dans le cas d'une métaphore par contre, la seule mention du verbe *s'envoler* suffit à exprimer l'évasion. Sur le plan idiomatique, la traduction semble lourde et vient par là même anéantir les idées de liberté et d'évasion. On peut également s'interroger, sur le plan sémantique, sur le rendu de *elsewhere* (*au loin* au lieu de son sens premier *ailleurs*). Bien que cette option n'ait pas grande conséquence sur le sens

global de la métaphore, la lexie *ailleurs* suggère immédiatement la métaphore lexicalisée « être ailleurs » (« dans la lune »). Il est intéressant de souligner à ce propos que la métaphore lexicalisée « être plongé dans ses pensées » — actualisée de la même manière en anglais (« to be deep in thoughts ») — peut être conceptualisée par LES PENSÉES SONT EN BAS (*plongé/deep*) s'oppose sur le plan conceptuel à la métaphore lexicalisée « s'évader en pensée » que l'on peut représenter par :
L'IMAGINATION EST EN HAUT.

**She liked to have the absolute minimum, so that she could pace her mind
and walk it up and down the room, with an idea on a leash like a beloved
pet. (p. 19)**

**Elle aimait n'avoir que le minimum absolu, afin de pouvoir faire
déambuler son esprit et le promener de long en large dans la pièce, avec
une idée en laisse comme un animal chéri. (p. 31)**

Ce passage qui fait référence à Médina établit une relation de cause à effet entre le minimalisme de décoration intérieure de son appartement et le fait de pouvoir se concentrer. Farah compare les idées/les pensées de Médina qui nécessitent un certain espace pour faire de l'exercice avec un animal domestique ayant besoin de se promener. Cette métaphore, au concept original s'il en est, offrait un éventail de possibilités de récréation en français, en puisant dans le champ sémantique des animaux domestiques. Ici encore, l'exercice consistait à se détacher de l'épiderme de la métaphore, de sa microstructure, pour pouvoir proposer une récréation idiomatique et poétique, comme le souligne d'ailleurs explicitement Folkart :

(...) the way the raw material itself is structured is artistically next to irrelevant : its grain is of interest only for *what the artist can do with it*. (...).

The fact is that the esthetic (..) information is conveyed at levels far above the grain of the text. (Folkart, 1999 : 87/88)

Christian Surber a, ici encore, fait le choix d'une traduction mimétique, littérale, de cette métaphore, « replicating the micro-structures of the source text. » (*Ibid.*, 1999 : 87). À partir du concept original de la métaphore et en gardant les grandes lignes de la comparaison proposée par Farah, mais en s'éloignant de la matière première du texte original, on aurait pu proposer quelque chose comme : « Elle aimait ne disposer que du strict minimum, pour y promener ses pensées en laisse de long en large, comme un chien qu'on chérit. » La métaphore suivante posait un véritable défi sur le plan de la traduction, notamment au niveau syntaxique, surtout si le traducteur ne se risquait pas à s'éloigner de la microstructure originale.

Her gaze was vacant and vague but was asterisked like an annotated horoscope with present, past and future lines which crossed, touched and ultimately joined in ink-stained dots of concentration and with a final touch of finality. (p. 22)

Son regard était vide et vague, mais, comme un horoscope annoté d'astérisques, il était constellé de lignes de présent, de passé et de futur qui se croisaient, se touchaient et finalement se réunissaient en des points de concentration tachés d'encre et pourvus d'une pointe de finalité. (p. 35)

Le cotexte immédiat de la métaphore pouvait donner certains indices pour décoder le vouloir dire de Farah. Le regard de Médina réfléchit les événements marquants de ces dernières semaines, découpant le temps en tranches bien nettes : le passé avec Samater, le présent sans Samater mais avec Ubax, le futur. Farah compare ces périodes à un thème astral illustrant graphiquement l'influence des planètes sur un individu et les grands moments de sa vie. Il s'agissait donc de saisir l'image graphique de l'enchevêtrement de lignes se croisant dans tous les sens (*lines which crossed, touched and ultimately joined in ink-stained dots of concentration*) et dont les intersections ressortiraient comme des points en caractères gras. La lexie *horoscope* était donc à interpréter avec ses cooccurrents « établir un horoscope » ou avec son expression synonyme « établir un thème astral », c'est-à-dire établir la carte du ciel de naissance pour en faire ensuite une interprétation (*a final touch of finality*). À ce sujet, il est intéressant de souligner que, plus la métaphore est complexe et ancrée dans le système linguistique de départ, plus il est important de s'éloigner de l'épiderme du texte, d'élargir sa réflexion. La traduction de Surber propose un départ intéressant (reproduction de l'allitération originale avec *vide et vague*, exploitation du champ sémantique de l'astrologie avec *constellé*), mais colle ensuite presque mot à mot au texte original, offrant une version peu idiomatique à la lecture ardue et difficile à décoder. Mettre le lecteur sur la piste avec un matériau linguistique qui suggère immédiatement l'image graphique de la carte du ciel avec « thème astral », « enchevêtrement de lignes s'entrecroisant » et encore « et se concentrant en de grosses tâches d'encre » permettait au lecteur de conceptualiser mentalement l'image. Le *final touch of finality*, présentant des allitérations, pouvait par exemple être rendu par une expression non métaphorique, mais préservant la valeur poétique (sonorités) du syntagme, comme « **prêtant à interprétation** ». Bref, ici, il ne fallait pas hésiter à

tout détruire pour mieux reconstruire. Le passage suivant vient asseoir la constatation établie ci-dessus selon laquelle plus la métaphore ancrée dans le système linguistique de départ, plus il convient de s'éloigner de l'épiderme du texte.

Medina stiched for Ubax out of her patches of wordy threads a canopy under which the two would tent to protect themselves from the wicked eyes of the vicious, the evil tongues of the mean and the gossipy, the envious lot. (p. 25)

Médina cousit pour Ubax les morceaux de trames de paroles en un ciel de lit sous lequel toutes deux iraient se retirer comme sous une tente, pour se protéger du mauvais œil des vicieux, des mauvaises langues des minables et des médisants, la troupe des envieux. (p. 40)

Ici, l'image construite par Farah est plus facilement décodable sur le plan sémantique que la précédente. La métaphore s'inscrit immédiatement après l'allusion de Farah aux *Contes des mille et une nuits*, au rôle joué par Shéérazade, qui, grâce aux contes qu'elle inventait chaque soir, parvenait non seulement à sauver sa propre vie, mais aussi à protéger d'autres femmes. Dans le roman, Farah établit régulièrement une analogie entre le conte (raconté ou imaginé) à un ouvrage de couture, établissant un parallèle entre des deux actions ayant une activité créatrice pour dénominateur commun.

La traduction rebondit intelligemment sur la thématique des *Contes des mille et une nuits* en optant pour *ciel de lit*, un clin d'oeil subtil à la nuit. Le choix de reproduire explicitement l'image de la tente était également judicieux si l'on

considère le fait que Farah illustre à plusieurs reprises, de manière directe ou indirecte, le caractère nomade des Somalis. L'interprétation de *wicked eyes of the vicious* appelle cependant des commentaires. D'une part il n'est nullement question de superstition dans le roman (*le mauvais œil* faisant référence au fait de porter malheur), d'autre part il existe en anglais une métaphore lexicalisée correspondant au français *le mauvais œil* (*evil eye*). L'attribution du *mauvais œil* à des personnes vicieuses ne semble pas avoir d'ancrage cohérent ici.

Sur le plan syntaxique, Surber a – comme pour la traduction de la métaphore précédente – opté pour une traduction littérale avec une syntaxe surchargée collant à la microstructure anglaise, quoiqu'offrant un intérêt sur le plan phonologique (*sous lequel toutes deux **iraient se retirer** comme sous une tente*), et un choix de lexies davantage adaptées à une traduction à contenu pragmatique que poétique (*cousit/morceaux*). Le texte original présentait en effet lui-même quelques jeux sur les sonorités (*stiched/patches; two/tent to protect*), tout comme la traduction de Surber (allitérations en *M* : *des mauvaises langues des minables et des médisants*, rime en *IEU* : *vicieux/envieux*). À partir des éléments d'analyse dégagés ci-dessus, voici une autre possibilité de remédiation de cette métaphore : « De la trame de ses paroles filées, Médina confectionna une voûte céleste, telle une tente, les abritant toutes deux du regard noir des vicieux, des mauvaises langues des méchants et des médisants, de tous ces envieux. » L'analyse du passage métaphorique suivant fait écho au problème d'interprétation ou de mésinterprétation des lexies que j'ai déjà évoqué à plusieurs reprises.

Anyway, **before his soul bid its body and home for fifty years farewell**, he dictated into his will a clause which left to Sagal (...) a five-room house (...). (p. 36)

De toute façon, **avant que son âme n'ait pris congé du corps et de la maison habités pendant cinquante ans**, il avait dicté dans son testament une clause qui léguait à Sagal (...) une maison de cinq pièces (...). (p. 53)

Farah fait ici allusion au second mari d'Ebla et beau-père de Sagal, ayant légué à son décès ses biens à sa femme et sa belle-fille (une maison pour Sagal, un magasin pour Ebla). La métaphore met en scène deux lexies proches, mais bien distinctes sur le plan référentiel, à savoir *home* (le foyer, le chez-soi, au sens figuré) et *house* (le bâtiment, la maison au sens propre). Certains slogans publicitaires d'agents immobiliers canadiens jouent d'ailleurs sur cette double référence « we sell homes, not houses », pour vanter le fait qu'ils vendent davantage un intérieur et un style de vie, plutôt que des murs et des briques. Ici, il s'agit de l'âme de cet homme qui quitte son enveloppe charnelle (*sa maison*, dirait un enfant) qu'elle a habitée pendant cinquante ans. La présence de la lexie *maison* (au sens de bâtiment) dans la même phrase ne permet pas au lecteur de faire la distinction sur le plan référentiel entre les deux occurrences de *maison*, d'autant plus que la syntaxe du segment *avant que son âme n'ait pris congé du corps et de la maison habités pendant cinquante ans* ne met pas en évidence la relation actancielle entre âme et corps/maison d'un côté et entre corps et maison de l'autre (ici synonymes, puisque c'est le corps qui servait de « maison » à l'âme). Il y a donc confusion des référents et des liens pertinents, et — qui plus est — une perte totale de la valeur poétique de la métaphore. La langue française offrait cependant une grande richesse de matériau linguistique pour

transposer l'image sans lui faire perdre ses qualités esthétiques et prosodiques (allitérations et jeux de sonorités sur le phonème *K*), par exemple : « En tout cas, avant que son âme ne quitte l'alcôve du corps qui l'avait accueillie pendant cinquante ans, il avait dicté... ». Le passage suivant était également investi d'une dimension formelle importante.

And they were still in the water, the two of them out in the blue deeps of the Indian Ocean, and their **Ubax splashing and playful in the shallows of safety.** (p. 207)

Et ils étaient encore dans l'eau, tous deux au large dans les profondeurs bleues de l'Océan Indien, et leur **Ubax pataugeant et jouant dans les eaux peu profondes de la sécurité.** (p. 274)

Cette métaphore précède immédiatement la dernière métaphore analysée dans la section oppression/violence (*Idil, large as a monster...*). Comme je le précisais plus haut, ce passage évoque le rêve éveillé de Médina, qui se voit à nouveau réunie sur une plage avec Samater, tandis qu'Ubax joue paisiblement dans l'eau non loin d'eux. La représentation générale qui se dégage de cette métaphore est un sentiment de paix et d'harmonie, une image idyllique²⁹. L'harmonie générale qui se dégage de la phrase est renforcée par le passage métaphorique d'*Ubax splashing and playful in the shallows of safety*. La langue anglaise établit une distinction entre *safety* et *security*, une nuance que l'on ne retrouve pas dans le lexique français. Le problème induit par la traduction de *safety* (*sécurité*) est que cette dernière lexie est investie,

²⁹ Je précise à ce propos que la signification d'Idil en somali ne correspond pas à celle de son homophone français. Le nom d'Idil évoque la finitude, donnant lieu à deux interprétations différentes : d'une part une personne parfaite, complète, à qui il ne manque rien; d'autre part la dernière d'une fratrie, celle qui vient clore la génération.

dans la version anglaise (*Security Services*) tout comme dans la version française (*les Services de Sécurité*), d'une connotation négative : la menace des Services de Sécurité du Général qui procède aux purges, aux arrestations et aux tortures au beau milieu de la nuit. De plus, la métaphore comprenait une autre difficulté similaire avec le substantif *shallows*, littéralement *bas-fonds*, un terme également investi de connotations négatives en français. La traduction mimétique se révélait ainsi quasiment impossible sous peine de créer de gros contresens. Les images connotées ici par *safety* évoquaient la protection, l'abri, la tranquillité, l'absence de danger attribuée aux eaux peu profondes de l'Océan. La traduction pouvait s'orienter sur une piste comme : « dans le giron/cocon protecteur de la marée basse » pour chercher à recréer l'image globale de la phrase en proposant une métaphore qui puise dans le champ sémantique de la mer. Si « giron » et « cocon » s'inscrivaient dans l'une des thématiques principales de *Sardines* (fertilité), l'intérêt de la deuxième option (« cocon protecteur ») est de ne pas reproduire une métaphore lexicalisée (« giron protecteur »). Je tiens à souligner ici que la métaphore anglaise proposait une grande richesse sur le plan prosodique : *splashing/playful*, *shallows/safety* (*SPLA/PLA*, *SHA/SA*).

3.3 Thématique du plaisir

3.3.1 Plaisirs des sens (gustatifs, esthétiques, sensuels)

So she directed her talent elsewhere : she decided to translate twenty world classics from six foreign languages into Somali. (...) since she could not publish them because of the banning order, she decided to read them to her daughter Ubx. **She gave them to her hot like maize cakes from the oven.** (p. 4)

Elle les lui offrit toutes chaudes comme des galettes de maïs au sortir du four. (p. 13)

Cette comparaison, que j'ai retenue au titre de métaphore (voir chapitre 2, critères de sélection des métaphores), s'inscrit dans la sous-catégorie des saveurs gustatives, une thématique fortement présente tout au long de la narration. Si l'on se place du côté de la fillette, Ubx, le plaisir d'écouter un conte (satisfaction de sa curiosité intellectuelle et de son imagination) est assimilé à celui de déguster une galette de maïs (satisfaction des papilles gustatives). Du point de vue de Médina, les histoires qu'elle a traduites, mais ne peut partager avec un lectorat (elle est interdite de publication) constituent en effet une forme de don, d'offrande à sa fille. Sa fille profite ainsi d'histoires qui viennent d'être traduites (*fraîchement* traduites) et qui n'ont encore jamais rencontré de lecteur. L'aspect de fraîcheur se trouve donc renforcé par le fait que les galettes de maïs viennent juste de sortir du four. Au niveau notionnel (référents socio-culturels) il n'y avait pas de difficulté majeure sur le plan traduction, si ce n'est qu'il convenait de bien saisir le contenu pragmatique de

cake. En effet, *cake* ne peut ici être traduit littéralement par *gâteau* (dessert); il fallait reconnaître qu'il s'agissait plutôt d'une sorte de pain, de galette, un aliment de base des sociétés traditionnelles africaines (confectionné à partir de céréales variant selon la région concernée : maïs, blé, mil, sorgho, soja...). *Cake* renverrait donc à ces galettes consommées dans le monde arabe et en Afrique, une sorte de pain plat et cuit dans un four traditionnel. Ce passage constituait un exemple type de réalisation facilement transposable, après avoir cependant repéré le référent extratextuel (*cake*) et lui avoir cherché une remédiation appropriée (*galette*).

Ubox (...) would happily sit at her mother's foot and **wait for these stories to brown like onion in the pan of Medina's creativity**, gluttonous as only the very young can be, **anxious like hunger**, her joyous expression delightful like the eyes of a young deer. (p.4/5)

Ubox (...) s'asseyait avec bonheur aux pieds de sa mère, **attendant de la créativité de Médina ces histoires qui chantaient comme des oignons dans une poêle**, gloutonne comme le sont les très jeunes êtres, **anxieuse comme la faim**, ses manifestations de joie ravissantes comme les yeux d'un jeune chevreuil. (p. 13)

Ces deux métaphores, qui suivent immédiatement la précédente, s'inscrivent dans la même thématique (le plaisir du récit est assimilé à une celui d'une dégustation) et sont, sur le plan sémantique, facilement transposables en français. Les principaux obstacles touchaient par contre à la syntaxe et à l'idiomaticité dans le texte d'arrivée. Surber a fait le choix d'une traduction mimétique à partir d'une des réalisations possible de *anxious*; la métaphore *anxious like hunger* est ainsi

transposée mot à mot : *anxieuse comme la faim*. Ce choix soulève plusieurs questions, tant sur le plan sémantique (interprétation d'*anxious*), que formel (syntaxique). En effet, *anxious* peut donner lieu à différentes interprétations en français, « anxieux/inquiet » ou alors « impatient/avide ». Rien, dans le contexte, ne suggère une inquiétude de la part d'Ubox, mais au contraire une certaine impatience (de connaître la suite des histoires que lui raconte Médina). La métaphore s'inscrivant dans la thématique des plaisirs gustatifs, il était important de rechercher un terme dans ce champ sémantique pour respecter la thématique, tout en s'éloignant du calque syntaxique de la métaphore anglaise qui pose des problèmes sur le plan idiomatique en français. Par contre, pour la première métaphore, Surber n'a pas hésité à bousculer le lexique du texte original, et à sortir du « degré zéro de la réappropriation qu'est le mimétisme » pour faire preuve d'une « certaine autonomie » (Folkart, 2001 : 398) sur le plan lexical. Ainsi, les oignons « chantent », prennent la parole pour faire écho aux histoires racontées par Médina. La métaphore suivante change légèrement de registre puisque Farah ne l'inscrit pas de manière ostentatoire dans les plaisirs gustatifs. Il s'agissait cependant à la fois de repérer les lexies donnant des indices et de resituer la métaphore dans son contexte pour bien saisir les analogies établies.

Instead, she left and hid herself in her room and re-read the letter from

Barbara. **Its passages flowed in her mouth like melted gold.** (p. 29)

Elle préféra se retirer, et alla se cacher dans sa chambre où elle relut la

lettre de Barbara. **Tous ces passages coulaient dans sa bouche comme de**

l'or liquide. (p. 44)

Dans ce passage, Sagal, qui convoite de participer à une compétition de natation à Budapest et d'émigrer à Rome où l'attend son amie italienne Barbara, relit la lettre de cette dernière pour en savourer chaque ligne. Ici encore, le plaisir des mots (ici, la lecture) est assimilé à une dégustation, et — dans ce cas précis — à une dégustation raffinée et précieuse comme de l'or. Sur le plan sémantique, Farah sous-entend que les mots de Barbara valent leur pesant d'or et sont investis d'un grand pouvoir : celui de pousser à Sagal émigrer.

Il s'agit ici encore d'une réalisation métaphorique qu'il convient de lire à voix haute pour en apprécier la rythmique et les allitérations : *Its passages flowed in her mouth like melted gold* (Allitérations/échos en F/FL/M/ML). Ce passage est donc investi de cette dimension orale qui caractérise la version originale anglaise du roman. Berman et Folkart se rejoignent à ce propos pour affirmer que seules plusieurs lectures du texte de départ permettent d'en saisir le fonctionnement poétique. C'est à la lumière de ces multiples lectures à la loupe (« lecture-décortication » pour Berman) que le traducteur peut faire ensuite des choix éclairés. Folkart insiste notamment sur un aspect primordial dans le cas de *Sardines*, à savoir la notion « d'oreille » qu'elle définit comme: « one of the intuitive, pro-active, 'making' forces that drive the poem into being is the 'ear' or 'instinct' » (Folkart, 1999 : 95).

On pourrait ainsi proposer une recreation qui, tout en prolongeant la thématique des plaisirs gustatifs, irait chercher une recreation sonore avec d'autres allitérations, par exemple : « (...) Sagal relut la lettre de Barbara en savourant chacune de ses lignes comme de la **liqueur** d'or liquide » (allitérations en L;

inscription sémantique dans la thématique des plaisirs gustatifs avec *savourait* et *liqueur*). La version proposée ci-dessus s'inscrit bien dans ce que Folkart désigne comme « création traductionnelle », ni « traduction mimétique » (celle de Christian Surber), ni « traduction-confiscation » (à la Michel Garneau). En optant pour une traduction mimétique, Surber occulte malheureusement la dimension poétique du texte.

However, the instant she started to row alone, the lights went out and she was in complete darkness. **She heard the noise of oars combing the waves.** And she shouted : 'Who is it?' (p. 30)

Toutefois, à l'instant où elle se mettait à ramer seule, les lumières s'éteignirent et elle se trouva dans une obscurité complète. **Elle entendit le bruit des avirons cardant les vagues.** Et elle cria : - Qui est là? (p. 45)

Farah joue ici avec une succession de métaphores qui s'inscrivent à la fois dans le plaisir des sens — notamment l'ouïe — et dans la thématique de l'eau, qui s'imposait naturellement avec le personnage de Sagal, championne de natation. Il n'est peut-être pas inutile de souligner que Farah explore les images de l'eau tout au long de sa narration. Là encore, la métaphore originale fait appel à un jeu sur sonorités (*Oï/OA*). Si Surber a bien respecté le champ lexical de la thématique en recherchant une certaine élégance avec *carder*, sa traduction perd par contre la musicalité du texte original. Folkart, pour définir ce qu'elle appelle « création traductionnelle », précise que le traducteur s'inscrivant dans cette démarche proposera « un poème à son tour "original" et nullement tributaire de l'"original" » (Folkart, 1991 : 419) et que « de la restitution du produit on passe, non pas même,

comme dans la traduction pratique, à la répétition du processus (...), mais au prolongement du processus créateur. » (*Ibid.* : 420). Ainsi, prolonger le processus créateur des effets sonores, à défaut de recréer un jeu sur les mêmes sonorités ou le même jeu sonore, pourrait être possible avec la remédiation suivante « Elle perçut le clapotis des pagaies peignant les vagues. » Dans ce type de texte (littéraire), peu importe qu'il s'agisse de pagaies ou d'avirons, car ce référent n'est pas investi d'une grande valeur : il ne s'agit pas là d'un texte pragmatique. Par contre, développer un jeu sonore sur une occlusive labiale sourde telle que le *P* permet de faire écho aux allitérations dont Farah orne fréquemment ses métaphores. Il ne s'agit donc pas de proposer une traduction « oeil pour oeil, dent pour dent », mais de repérer des processus d'écriture récurrents et d'en tenir compte autant que possible dans le traitement des métaphores en fonction en jouant avec le matériau de la langue d'arrivée. Je rappelle que la poésie somalie est caractérisée par l'emploi marqué des allitérations (*higaad*) et que seules les consonnes de début de mot entrent dans cette catégorie. Leur utilisation systématique demande un certain effort de décodage pour accéder à une interprétation sémantique que masque parfois l'aspect formel des vers, comme l'illustre la métaphore suivante.

The slight wind of the night's sleazy feeling, Ebla's silky touch, Sagal's voice a sort of whisper, coming in waves of words out of which one could build a castle of meaning. (p. 38)

Le vent léger du sentiment louche de la nuit, le toucher soyeux d'Ebla, la voix de Sagal une sorte de chuchotement, venant en vagues de mots avec lesquels on pouvait bâtir un château de significations (p. 55)

Ici encore, le texte s'inscrit dans les plaisirs des sens, et plus particulièrement dans les plaisirs sensuels : le toucher de la peau, le murmure des voix. Sagal et sa mère Ebla ont une conversation nocturne, un échange d'opinions parfois houleux, mais suivi de réconciliations et entrecoupé de moments de silence. Ce passage métaphorique décrit un instant privilégié, un moment d'unisson entre mère et fille, la peau soyeuse d'Ebla faisant écho au murmure de la voix de Sagal. Il convient ici d'analyser les extraits métaphoriques en tenant compte de l'ensemble de la phrase, car la prosodie s'étend à la phrase tout entière (rythme, mélodie, allitérations en *SL, W* et effets miroirs en *SIL/SLEA*). Sur le plan sémantique, à l'instar de l'exemple ci-dessus d'*anxious like hunger*, il semble qu'il y ait eu méprise sur l'interprétation de *feeling* : Surber prête ici un *sentiment* à la nuit et occulte « sensation/perception » une autre réalisation possible de *feeling*, alors que l'ensemble du passage décrit la sensualité de cet instant. À partir de cette interprétation à la fois sémantique et phonologique, l'une des recreations possibles pourrait ainsi ressembler à : « La sensation sensuelle du léger souffle du soir, la soyeuse caresse d'Ebla » pour les deux premières métaphores, proposant un jeu sur les phonèmes *SENS* et *S*.

Now she covered every corner with a new coat to give the place a colourful purpose, as meaningful as the vision she had seen, paint fresh as a sweet dream, **blue and beautiful here, white and sunny-bright there.** (p. 3)

Elle recouvrait maintenant le moindre recoin d'une couche nouvelle afin de conférer à l'endroit une destination colorée, aussi significative que la vision qu'elle avait eue, peinture fraîche comme un doux rêve, **bleue et merveilleuse ici, là blanche et brillante comme le soleil.** (p. 11)

Le choix de cet extrait et le fait de lui attribuer une valeur métaphorique peuvent surprendre de prime abord. La première page du roman dont est extrait ce passage offre en effet pléthore d'énoncés métaphoriques. Médina, dans cette entrée en matière, est perdue dans ses rêves et se construit un château imaginaire où loger tous ses amis. On apprend un peu plus loin que Médina vient de se séparer de Samater et de perdre son poste de rédactrice en chef. Farah campe ainsi le décor dès le départ, faisant directement écho à la thématique de l'espace telle que développée par Virginia Woolf dans *A room of one's own*. Sur un plan purement linguistique, seul le syntagme *sunny bright* pouvait être considéré comme énoncé métaphorique. La difficulté de la traduction résidait d'une part en la saisie de la dimension poétique de ce segment et en sa remédiation sur le plan idiomatique. Les allitérations en *B*, la rime entre *white* et *bright*, l'écho de *here* avec *there* constituaient autant de contraintes phonologiques pour le traducteur.

Dans la traduction de Christian Surber la rime porte sur le son *EU*, en finale dans *bleue* et en inclusion dans *merveilleuse*, et l'allitération en *B* sur le second segment de la phrase (*blanche et brillante*) en remplaçant la métaphore *sunny bright* par un énoncé sans valeur métaphorique par une comparaison qui retient le sens pour reprendre la classification d'Hagström. L'effet d'écho entre *here* et *there* est également perdu dans la traduction française. Or, ce passage avait une très forte valeur esthétique (sonorités et rythmique). L'ajout de la conjonction de comparaison *comme* alourdit la métaphore et la lexie *soleil* vient achever d'en briser la mélodie. En tenant compte des contraintes et des éléments pertinents de ce passage introductif, on pourrait, en jouant sur la permutation des effets sonores, avancer la traduction suivante « d'un **bleu balbutiant** ici, là-bas d'un **blanc éblouissant** », ce qui permettait d'obtenir un effet miroir (*BL/LB*), des allitérations (en *B* et en *BL*), une

rime (en *AN*), et de rapprocher *ici* de *là-bas*, l'un pour fermer le premier segment, l'autre pour l'ouvrir, permettant un effet miroir sur la rythmique interne de la métaphore. J'en profite pour signaler d'ailleurs que Farah explore la stratégie de phonèmes-miroirs à l'échelle du roman tout entier (par exemple, *tapestry of pattern* : *TAP/PAT*). Au niveau sémantique, si *éblouissant* fait écho à *sunny* en mettant en valeur la fonction pertinente de l'astre, il est clair que cette version détourne le sens de *beautiful* pour le remplacer par *balbutiant*, par un choix délibéré en faveur de la forme au détriment du sens. Cette réalisation induit une autre conséquence : elle remplace un énoncé non métaphorique (*blue and beautiful*) par un énoncé métaphorique (*bleu balbutiant*). Cependant, l'analyse de cet extrait indiquait que la valeur poétique de cette métaphore tenait davantage à sa forme qu'à son contenu.

3.3.2 Plaisirs intellectuels

The poem was written originally in Che's mother-tongue; for years, **it had lived in the borrowed garments of an English translation** which, in turn, was further rendered into Somali. Ebla couldn't appreciate **the design and the tapestry of the man's ideas and metaphor**. (p. 31)

Le poème avait à l'origine été écrit dans la langue maternelle du Che; pendant des années, il **avait vécu dans les vêtements d'emprunt d'une traduction anglaise** qui, à son tour, avait encore été traduite en somali.

Ebla n'était pas à même **d'apprécier les motifs dessinés par les idées et les métaphores de cet homme**. (p. 47)

Ce passage revêt un intérêt particulier puisqu'il nous renseigne sur le point de vue de Farah par rapport à la traduction, notamment à la traduction de poèmes et de métaphores. Il est bon de préciser que la catégorisation dans ce sous-thème a été effectuée en fonction de la seconde métaphore du passage ci-dessus (*appreciate the design and the tapestry of the man's ideas and metaphor*). La première métaphore met en effet en lumière l'analogie entre une traduction et des vêtements d'emprunts, induisant toute une série de suppositions, telles que la non-adéquation de la taille, de la couleur, du style des vêtements (la traduction) à l'auteur du texte original, en l'occurrence le Che. On peut aisément faire le rapprochement entre cette image et la cascade de mini-décalages que souligne Folkart dans le travail de translation qu'est la traduction. En prolongeant l'image, on peut même pousser jusqu'à parler de *déguisement*, sous-entendant par là même la difficulté à reconnaître le texte de départ. Ce premier constat appelle une conséquence, réalisée par la deuxième

métaphore : le poème ayant subi une double traduction ne peut plus être apprécié par son lecteur final (Ebla, locutrice somalie). Dans la seconde métaphore, Farah établit une analogie entre la poésie du texte et les arts graphiques (*design and tapestry*). Sur le plan sémantique, ces deux métaphores ne posaient aucune difficulté pour le traducteur. La microstructure anglaise de la première métaphore pouvait se laisser transposer dans la langue française sans poser de problème sur le plan de l'idiomaticité, permettant en plus de créer un effet allitératif en *V* (*vécu/vêtement*). La seconde métaphore posait cependant quelques défis supplémentaires au niveau de la microstructure et demandait quelques ajustements auxquels a procédé Ch. Surber à partir du champ sémantique des arts graphiques (*dessiner*). En utilisant une partie du matériau linguistique de Surber, il était d'ailleurs envisageable d'aller plus loin sur le plan formel en prolongeant les allitérations et sonorités incluses en *M*, ce qui pouvait donner par exemple : « pas à **même** d'estimer les **motifs** **m**odelés par la **m**étaphore de cet **homme** ».

3.4 Thématique de la fertilité et de la naissance

A saxifrage which in its day, as nature ordained, pushed energetically through the now healed scissor-cut. True to life, the little thing on birth had issued a most hideous cry. (p. 11)

Une saxifrage qui en son temps, comme l'avait ordonné la nature, avait poussé énergiquement au travers de la coupure, aujourd'hui guérie, qu'avaient faite les ciseaux. (p. 22)

Ce passage illustre parfaitement l'insertion des métaphores dans le texte de Farah : un va-et-vient permanent, difficilement repérable, entre le discours intérieur des personnages (hautement métaphorique) et la narration. Les difficultés de repérage qu'éprouve le lecteur sont encore augmentées par un second va-et-vient sur le plan temporel. La narration tout entière est construite sur un mode de « flash-back » continuel, tricotant un univers global qui gomme les frontières spatio-temporelles.

Farah aborde ici la fertilité à travers une image végétale (les fleurs), une métaphore filée à travers le roman tout entier. Pour bien comprendre l'importance de cette thématique, il convient de procéder à une brève analyse des prénoms des principaux protagonistes à l'œuvre dans *Sardines*. *Ubax* signifie en effet *fleur* en somali. Je reviendrai plus tard sur la fonction épithétique des prénoms³⁰ de quelques-uns des protagonistes de *Sardines* pour en saisir les connotations et comprendre de quelle manière celles-ci viennent renforcer les autres thématiques du

³⁰ « [...] se dit du nom propre qui, dans son contexte d'énonciation, signifie en plus de désigner. » (Folkart, 1991 : 442)

roman. Médina établit, tout au long du roman, une analogie entre sa fille Ubax et une fleur, lui conférant ainsi ses attributs : fraîcheur, croissance, vigueur, développement. Ici, Farah établit une analogie entre une saxifrage (étymologiquement *briseuse de rochers*, capable de « percer la roche » pour croître) et Ubax, alors fœtus en train de naître, poussant pour sortir de l'utérus de Médina par voie de césarienne. Sur le plan de la traduction, l'image de la saxifrage pouvait être transposée telle quelle, mais la métaphore demandait des aménagements sur le plan microstructurel. La location verbale *pushed through* ainsi que le groupe nominal *now healed scissor-cut* posaient notamment des difficultés syntaxiques. La reformulation par extension avec utilisation du pronom relatif (qu'avaient faite les ciseaux) proposée par Surber est l'une des tendances déformantes répertoriées par Berman, conséquence à la fois de la clarification et de la rationalisation. Dans un énoncé métaphorique, le fait de clarifier et de rationaliser brise la poésie de l'image et le parcours de l'imaginaire du lecteur. On ne suggère plus une analogie, on l'explique. La traduction présente de plus une défaillance sur le plan idiomatique en proposant *avait poussé au travers de la coupure*. Une coupure fait en effet davantage référence à une lésion mineure, du type de celle que l'on peut se faire accidentellement en épluchant un fruit. Or, il s'agit ici d'une opération à part entière, d'une césarienne qui demande une incision de la paroi abdominale et utérine. Le choix de la lexie *coupure* met ainsi le lecteur sur une fausse piste qu'il devra rectifier en procédant à une seconde lecture de la métaphore. Encore une fois, le traducteur a pris le parti de ne pas se détacher de l'épiderme de la métaphore anglaise, alors que l'image proposée par Farah était très éloquente et proposait plusieurs avenues de récréation sur le plan de la traduction.

À partir de l'image du bébé voulant sortir de son monde intra-utérin, on pouvait exploiter la notion de déplacement, de sortie/d'entrée qui pouvait se matérialiser à son tour par l'image de la porte (qui se combinait de manière idiomatique avec *pousser*) par exemple et pouvait donner : « pousser la porte incisée de l'épiderme aujourd'hui apaisé », une remédiation offrant de plus une valeur ajoutée sur le plan phonologique. À ce sujet, Folkart souligne le mythe de la non-intervention et de transparence en traduction pour lui opposer celui de travail, dans le sens de déplacement (translation). Elle s'élève ainsi contre la valeur « morale » attribuée au pendant de travail — le non-travail — qui trouve sa manifestation suprême dans la traduction littérale ou matérielle (cf : *Samater, cependant, avait un esprit aussi faible que ses genoux*). Il est intéressant de signaler que l'image suivante illustre également l'accouchement, mais de manière radicalement différente puisque Farah ne montre ici que le versant douloureux de l'événement.

All wounds heal save that of a caesarean, she thought now and **cursed the memory whose larvae awakened the sleeping germs of a dead sore.**

(p. 11)

Toutes les blessures guérissent, excepté celle d'une césarienne, pensa-t-elle à ce moment, et **elle maudit la mémoire dont les larves avaient réveillé la douleur de cette plaie depuis longtemps refermée.** (p. 22)

Quelques lignes plus loin, Farah revient de manière plus explicite sur l'image de la césarienne en lui associant de manière plus explicite la notion de douleur. Il explore en effet la thématique de la fertilité conjointement à celle la douleur liée à l'accouchement, qui vient concrètement illustrer la vision du monde de l'auteur, à

savoir la dualité de toute chose. Le monde n'est ni tout blanc ni tout noir; toute chose a son revers, son pendant. Si ces deux métaphores sont très explicites, la thématique de la fertilité est récurrente, mais de manière beaucoup moins ostentatoire, tout au long du roman. Sur le plan de la traduction, l'image de la douleur endormie et que l'on réveille n'est que partiellement rendue dans la version française qui offre une version explicitante en remplaçant *sleeping* par *refermée*, brisant ainsi le champ sémantique de l'image. Farah continue à explorer l'image de l'accouchement sous toutes ses coutures, comme le montre l'exemple suivant.

Ebla's smile was light like the water of childbirth, her teeth white like diluted milk. (p. 27/28)

Le sourire d'Ebla était léger comme les eaux de l'accouchement, ses dents blanches comme du lait dilué. (p. 42)

Au beau milieu d'un passage décrivant le discours intérieur d'Ebla préoccupée par l'inconscience de sa fille, Farah fait une petite parenthèse pour illustrer une caractéristique physique du personnage d'Ebla, inscrivant son image dans le thème de l'accouchement. La valeur de cette métaphore semble très fortement reposer sur la poésie des images (fluidité des liquides : eau et lait) et sur un riche appareil sonore (*light/like, birth/teeth, light/like, white/like, diluted/milk*). Sur le plan formel, la traduction proposée par Surber permet de recréer une rime interne *EN/AN* (*accouchement, dents, blanches*), mais ne propose ni allitération ni effet miroir. Du point de vue sémantique, on peut s'interroger sur la nuance de *light* qui peut soit suggérer l'antonyme de *heavy*, soit le synonyme de *fair* (antonyme de *not dark*). Farah établit une analogie entre le sourire d'Ebla et les eaux de l'enfantement.

Plusieurs interprétations sont ainsi possibles : si un sourire peut être léger (à peine esquissé) ou clair (éblouissant, ce qui ferait écho à la couleur des dents d'Ebla), que dire par contre des caractéristiques du liquide amniotique qui entoure le bébé *in utero*? Folkart parle, pour illustrer la question de l'interprétation et de la remédiation, de visée référentielle de l'énonciateur et de celle du ré-énonciateur, et de référence reconstruite par le récepteur, puis remédiatisée à travers l'univers récepteur. Cet exemple illustre bien la subjectivité du travail exégétique, quoique — dans le cas présent — la seconde métaphore précisant la couleur des dents d'Ebla pouvait peut-être orienter l'interprétation vers le qualificatif *clair*. Les lexies disponibles dans la langue française ne permettaient malheureusement pas de respecter l'ambiguïté de *light*. Le passage ci-dessous souligne encore une fois le problème d'interprétation des lexies dans la version de Surber.

Perhaps lurking in the fertilized soil of her imagination was a seedy feeling which, although bizarre, hadn't taken shape... a feeling, something to do with a premonition, say, a decision. (p. 40)

Peut-être, caché dans le terreau fertile de son imagination, se tenait un sentiment grenu qui, certes bizarre, n'avait pas pris forme... un sentiment, quelque chose à voir avec une prémonition, mettons, une décision... (p. 58)

Cette métaphore intervient dans un passage où Sagal commence à s'inquiéter de ne pas voir arriver ses règles. Par allusions discrètes d'abord, explicites ensuite, Farah exprime les sentiments d'inquiétude de Sagal et son indécision quant au fait de garder un enfant dont l'existence n'est pas encore confirmée. La métaphore établit un

parallèle entre la germination d'une cellule (l'enfant en devenir) et la germination d'une idée, d'un sentiment/d'une sensation. Toute l'analogie repose sur la lexie *seedy* ainsi que sur l'ambiguïté induite par la double signification de *feeling* (sentiment/sensation). Quelques lignes plus haut, Farah mettait son lecteur sur la piste de l'image de la grossesse avec la métaphore suivante : *But why was anxiety for Ebla's return suddenly kicking so furiously inside her like a seven-month-old pregnancy kicking at its mother's ribs for recognition?*, facilitant l'interprétation de la métaphore analysée ici : il s'agissait encore une fois de repérer les réseaux signifiants sous-jacents. Surber, en articulant sa métaphore autour de l'adjectif *grenu* (qui qualifie une texture granuleuse ou grumeleuse) rompt avec le champ sémantique de la fertilité, alors que *germe* en français pouvait renvoyer — au sens propre — à la naissance d'un être vivant (végétal ou animal) et — au sens figuré — à l'amorce d'une idée/d'un sentiment/d'une sensation. Il était donc important d'analyser au préalable le concept de la métaphore en ces termes LE GERME EST UN DÉBUT, pour ensuite explorer la richesse de ce champ sémantique en français (terreau, fertilité, germer, mûrir, commencer, poindre, etc.). Il était également possible de proposer une remédiation à valeur poétique en cherchant une formulation avec allitérations comme avec « tapis sous le terreau », pour faire écho aux effets sonores en *S* et en *F* de la métaphore originale (*soil/seedy, fertilized/feeling*). L'exemple suivant s'inscrit parfaitement dans le champ sémantique évoqué ci-dessus.

(...) it was she who helped Sagal formulate these ideas of hers; that is was she who lent her books to read. **It was she who refreshed the young brain with new seeds, new ideas.** (p. 66)

C'était elle qui avait nourri la jeune cervelle de nouvelles semences, de nouvelles idées. (p. 91)

Cette métaphore illustre la relation de maître à élève qui s'est instaurée entre Médina et Sagal. Médina plante des germes de connaissance dans l'esprit de Sagal dans l'espoir de voir celle-ci en récolter un jour les fruits. Le choix de *jeune cervelle* dans la métaphore française (pour *young brain*) est assez surprenant en ce sens où il suggère immédiatement des métaphores lexicalisées à connotations négatives telles que *jeune écervelé(e)*, *personne sans cervelle*, *cervelle de moineau*, etc. Il était préférable de chercher un équivalent pour *brain* qui soit associé, dans l'univers récepteur de la francophonie, à des images positives. Ainsi, « méninges » se prêtait parfaitement au contexte, et pouvait être caractérisé de manière idiomatique par l'adjectif « tendre » (« tendres méninges » évoquant bien la jeunesse, la fraîcheur de l'esprit de Sagal). On assiste donc ici à un décalage sur le plan sémantique induit par le choix d'une lexie connotée négativement dans l'univers récepteur. Les deux exemples suivants illustrent plus précisément le lien qui unit une femme et son enfant, explorant par la même occasion la difficulté de l'affranchissement de l'enfant devenu adulte vis-à-vis de sa mère.

Would he forgive himself if he angered **the woman who began him, the woman who begat him and gave him the loan of life?** (p. 71)

Pourrait-il se pardonner s'il mettait en colère **la femme qui l'avait conçu, qui l'avait engendré et lui avait accordé la vie?** (p. 97)

Cette métaphore intervient au moment où Samater hésite encore à s'opposer ouvertement à sa mère en lui demandant de quitter son foyer. Le cordon ombilical n'est de toute évidence pas facile à couper dans la société traditionnelle somalie où les parents (notamment la mère) sont sacrés. La métaphore anglaise présente de multiples intérêts : d'une part, sur le plan formel, la déclinaison musicale des verbes en *bega/bega/gave*; d'autre part, sur le plan sémantique la subtilité induite par *loan of life* qui souligne non seulement la toute-puissance des parents sur les enfants (le pouvoir de donner et de reprendre?) que reflète bien l'expression *accorder la vie*, mais aussi la nature éphémère de l'Homme (qui ne fait que passer). La traduction gomme les métaphores originales pour les remplacer par des expressions lexicalisées (*conçu, engendré, accordé la vie*). C'est ce qu'Hagström appelle un remplacement de la métaphore originale par une image standard dans la langue d'arrivée. L'image du prêt et sa connotation d'éphémérité induite par la métaphore de *loan of life* sont ainsi escamotées par le glissement de sens et de style que représente *accorder la vie*.

The woman for whom he had become too large like a child in last year's clothes, looked up at him every now and then and waited for him to ask her pardon. But that didn't seem to be forthcoming today. **The umbilical love had snapped, he had outgrown her like a weaned child his mother's breasts.** (p. 85)

(...) **L'amour ombilical avait cassé net, il en avait passé l'âge comme un enfant sevré a passé celui des seins de sa mère.** (p. 116)

Ces deux images métaphoriques interviennent quelques pages après la métaphore précédente. Ce passage met face à face Samater et sa mère qui semble

attendre une hypothétique demande de pardon de sa part, une demande qui n'aura pas lieu, puisque le cordon ombilical semble enfin coupé. Dans cette image d'*umbilical love*, l'amour a remplacé le sang pour nourrir l'enfant. À partir du concept métaphorique qui découle de cette image, LOVE IS FOOD, Farah construit une métaphore originale. La traduction de cette première métaphore, mimétique, passe sans aucun problème en français, tant sur le plan stylistique que sémantique. Pour la suite, Surber a opté pour une reconstruction avec une syntaxe qui passe bien et qui préserve les images proposées dans le texte original (*outgrow* devenant *passer l'âge*). L'intérêt de la traduction de Surber est de proposer une recreation sonore en S : *sevré a passé celui des seins de sa mère*. Les deux métaphores qui suivent mettent en regard Médina (la fertile) et Dulman (la stérile), Farah opposant ces deux femmes par leur capacité ou leur incapacité à concevoir un enfant.

Dulman was a barren woman, a broken woman; **she was much more in need of his mending abilities as Medina who could still hold her head high and who had her saxifrage which survived the weight of walking feet.** (p. 112)

Dulman était une femme stérile, une femme brisée; **bien plus que Médina qui pouvait encore garder la tête haute et dont le saxifrage avait survécu au poids des pieds des marcheurs, elle avait besoin des capacités de Nasser à remettre les choses en état.** (p. 152)

Il est intéressant, en préambule à cette analyse, de signaler que le nom de Dulman signifie en somali « celle qui est lésée ». La valeur épithétive de ce nom prend tout son sens dans le contexte de *Sardines*, où Dulman est, littéralement, lésée

par rapport aux autres femmes puisqu'elle ne peut voir exhausser son souhait le plus cher : concevoir un enfant. Les *mending abilities* sont attribuées à Nasser qui juge que Dulman a visiblement plus besoin de lui que Médina, à l'appel de laquelle il a cependant répondu et pour qui il a entrepris ce voyage d'Arabie saoudite en Somalie. Nasser établit ainsi un parallèle entre Dulman, une femme brisée, qui a baissé les bras (elle a abandonné tout espoir) et Médina, qui garde la tête haute (elle ne subit pas la honte et la douleur de la stérilité), et qui parvient à protéger Ubax du poids écrasant de la tradition. On peut, lors de la phase d'interprétation, établir une analogie entre le saxifrage (cette fleur qui parvient à pousser dans un milieu très hostile) qui résiste au poids des promeneurs et le poids de la tradition qui ne parvient pas – grâce aux efforts de Médina – à faire plier Ubax sous son joug. La traduction offre un bon rendu sur le plan sémantique, quoique la lecture soit rendue difficile par une syntaxe compliquée et des choix peu idiomatiques portant sur des syntagmes ne posant pas de grande difficulté de transposition (*les capacités de Nasser à remettre les choses en état* au lieu des « talents de réparateur de Nasser » par exemple). La mélodie de la phrase originale, construite sur des effets d'écho (*barren/broken*), des sonorités en *H* (*hold, her, head, high*) et en *W* (*weight/walking*), n'est pas rendue dans l'ensemble si ce n'est avec les allitérations en *P* de (*poids/pieds*) que l'on aurait d'ailleurs pu prolonger en substituant « promeneurs » à *marcheurs*.

Medina had many rooms to enter, whereas Dulman waited for only one door to open, a door into and out of which a pram could be wheeled.

(p. 112)

Médina pouvait entrer par de nombreuses portes ouvertes, alors que Dulman attendait que s'ouvre une seule porte, une porte par laquelle pourrait entrer et sortir le landau qu'on y ferait rouler. (p. 152)

Cette métaphore intervient quelques lignes plus loin que la précédente. Farah continue à explorer le thème de la stérilité, de la douleur et de l'obsession qu'elle engendre chez Dulman. Les portes représentent les possibilités d'avenir qui s'offrent à l'une et à l'autre. Médina est « gâtée » par rapport à Dulman dont les exigences se réduisent à la réalisation d'un souhait unique. La modestie de la demande se reflète dans l'adverbe *only* de Dulman qui s'oppose au *many* de Médina (abondance, faisant encore davantage écho à la fertilité) dans la proposition précédente. Il s'agissait de faire ressortir dans la traduction cette opposition entre Médina et Dulman, l'une gâtée, l'autre lésée. La traduction de Surber qui escamote l'image de la chambre vient gommer la récurrence de *room* dans le roman et supprime l'intratextualité et l'intertextualité dont cette lexie était investie : dès la première page de *Sardines*, Farah fait en effet allusion à *a room of one's own* (Virginia Woolf) et, à l'instar de Woolf, lui confère une valeur très forte tout au long du roman (voir supra, métaphore : *so that she could pace her mind and walk it up and down the room, with an idea on a leash like a beloved pet*). D'autre part, les connotations génériques dont la lexie *chambre* sont investies soulignaient encore davantage l'image du landau et du bébé tant attendu.

3.5 Bilan de l'analyse et réflexion sur le projet de traduction de Christian Surber

3.5.1 Bilan des valeurs stylistiques et sémantiques

Avant d'aborder la question du projet du traducteur, j'aimerais procéder à une rapide évaluation des traductions analysées ci-dessus. Sur le plan sémantique, les traductions de Surber se répartissent à peu près à parts égales entre une valeur équivalente (54 %) et une valeur inférieure (45 %). Du point de vue stylistique, la grande majorité des traductions analysées (plus de 70 %) sont de valeur inférieure à l'original. Devant tant de décalages, il est nécessaire de définir plus précisément ce que Folkart appelle la « traduction mimétique » qui semble avoir été le projet de traduction de Christian Surber.

3.5.2 Le projet de traduction de Christian Surber et les conséquences du mimétisme

Dans un projet de traduction mimétique, « la visée du traducteur est celle de la transparence » et les « décalages entraînés sont nécessaires plutôt que voulus » (Folkart, 1991 : 401). Or, on se retrouve confronté ici à une contradiction majeure : en affichant une traduction « fidèle » (non interventionniste), proche du texte de départ, mimétique, les décalages dissimulés par la traduction n'en paraissent que plus traîtres :

[...] alors que le texte de la traduction est (...) plus *homogène* que celui de l'original, il est également plus *incohérent*, plus hétérogène et plus inconsistant. C'est un pot pourri de divers types d'écritures. *Si bien que la traduction tend toujours à apparaître comme homogène et incohérente à la fois.* (...) Le lecteur perçoit (...) l'inconsistance du texte de la traduction, dans la mesure où il lui accorde rarement sa confiance (...). (Berman, 1999 : 78)

Il semble que le travail heuristique mené par Surber se soit à la fois limité à la surface du texte (son épiderme), sans – par exemple – repérer les réseaux signifiants sous-jacents, mais – surtout – sans non plus se soucier de la portée orale de son écriture. On peut s'interroger si ceci est une conséquence du projet de traduction mimétique ou tout simplement un défaut de repérage ou encore une méconnaissance de la culture dont est issu Nuruddin Farah; je reviendrai plus longuement sur cette question dans la conclusion de cette recherche.

La traduction de Surber semble symboliser ce contre quoi Folkart s'insurge lorsqu'elle parle de « non-travail », de non-décalage par rapport au texte de départ. La fidélité à tout crin est, à ses yeux, productrice de décalages notables, et Folkart parle de « déplacement maximal » (du sens) et de « bizarrerie cultivée de la traduction contre-idiomatique à outrance » (Folkart, 1991). Il s'agit d'ailleurs, pour être plus exact, d'une série de décalages en cascade résultant des opérations de réception et de remédiation. À ce titre, Folkart fait un parallèle fort intéressant entre le décalage que représente l'écriture directe par rapport à la réalité et le décalage découlant naturellement entre la traduction et son original. On pourrait d'ailleurs représenter schématiquement ce décalage à trois paliers comme suit :

1. Réalité ou référent que souhaite exprimer l'auteur (objet d'examen de l'herméneutique)
2. Écriture directe
3. Traduction.

Pour un auteur comme Farah, d'expression anglaise mais de langue maternelle somalie, — une langue riche en paraboles, métaphores et en représentations symboliques — on pourrait ainsi imaginer les paliers suivants :

1. Réalité ou vouloir dire de l'auteur dans son univers de référence (la Somalie)
2. Conceptualisation et/ou formulation de ces éléments en somali (étape hypothétique)
3. Traduction 1, c'est-à-dire ré-expression dans sa langue d'écriture en tant qu'auteur (l'anglais)
4. Traduction 2, par une personne extérieure, en l'occurrence, Christian Surber (de l'anglais au français)

Le travail exégétique devant être fourni par le traducteur se trouve donc, dans le cas qui nous préoccupe, encore plus important et l'entropie accrue. Folkart évoque la notion d'irréversibilité comme conséquence de ces déplacements successifs. Avec le palier supplémentaire évoqué ci-dessus, cette irréversibilité se trouve donc exacerbée.

Toujours est-il que le lecteur ayant eu en main les deux versions trouvera sans aucun doute que la « voix » française de Farah présente de nombreuses fausses notes, troquant l'éclectique contre le disparate et introduisant ainsi l'« étranger » à coups de forceps maladroits. Nous sommes sans aucun doute bien loin de ce que Berman voulait dire en parlant de faire une place à l'étranger.

Berman souligne d'ailleurs le rôle ultime de l'analyse critique des traductions (qu'il présente dans « Pour une critique des traductions : John Donne »). Il présente ainsi la dernière étape de son appareil d'analyse comme une « critique productive », « fécondante », qui doit ouvrir sur un projet de retraduction, un projet motivé par l'analyse de la traduction dont les conclusions serviront au nouveau traducteur à articuler les « principes d'une retraduction de l'œuvre concernée » (Berman, 1995 : 97). Et Berman termine en soulignant avec justesse que :

L'exposition des principes de la retraduction ne doit être ni trop générale ni trop fermée et exclusive, puisque la *vie* même de la traduction réside dans la pluralité imprévisible des versions successives ou simultanées d'une même œuvre. (*Ibid.* : 97)

On peut se demander alors si l'analyse critique qui constitue le cœur de ce mémoire pourrait constituer les bases d'un nouveau projet de traduction. Il s'agit là sans doute d'une réflexion à mener avec une maison d'édition; une idée qui pourrait d'ailleurs faire son chemin, puisque *Née de la côte d'Adam* a déjà fait l'objet d'une retraduction.³¹

³¹ Voir bibliographie pour plus de détails.

Conclusion

Comme nous l'avons constaté dans le bilan du dernier chapitre, la traduction mimétique semble être une option qui détourne l'œuvre de Farah au profit d'une version sans grande cohérence qui ne s'inscrit plus dans un système structuré et articulé. La voix de Farah, affublée des « vêtements d'emprunts » de la traduction de Surber, devient ainsi méconnaissable et perd sa mélodie globale qui constituait cependant l'une des dimensions essentielles des métaphores de *Sardines*.

Avant de revenir sur la problématique et les hypothèses de départ, j'aimerais cependant ouvrir une parenthèse quant aux limites de cette recherche. La première a trait aux conditions de travail des traducteurs littéraires, tant sur le plan des délais que sur le plan financier. En effet, si cette recherche parvient à réaliser une analyse à laquelle le traducteur n'a sans doute pas pu se livrer, il convient de reconnaître que les maisons d'édition ne laissent guère le loisir à leurs traducteurs de se lancer dans des recherches approfondies. Les contraintes éditoriales font que le « produit » doit être traduit dans des délais serrés³².

La seconde limite qu'il convient de souligner concerne l'ampleur de cette recherche : d'une part, ce travail aurait sans doute pu gagner en finesse si j'avais eu la possibilité de correspondre avec un poète somali ou un enseignant de littérature et poésie somalie; d'autre part, il aurait été intéressant d'élargir la recherche à l'analyse des métaphores d'autres romans traduits par les universitaires

³² Dans le cas de *Sardines*, cette remarque n'est peut-être pas justifiée, puisque la première édition en version originale anglaise date de 1981 et que sa traduction française n'a été publiée qu'en 1995, mais il reste cependant à savoir quel a été le délai entre la décision de faire traduire le roman en français et la date de sa publication.

Jacqueline Bardolph ou Guillaume Cingal par exemple. La mise en regard de différentes stratégies de remédiation des métaphores qui nourrissent l'ensemble de l'œuvre de Farah pourrait cependant faire l'objet d'une recherche doctorale.

Au-delà de ces remarques générales, il me semble également important de revenir sur la part de la dimension interprétative lors de l'appréhension et de la remédiation de tropes telles que les métaphores. Au-delà de toutes les analyses pouvant être entreprises, de la recherche de structures et de modèles cohérents et récurrents, la place du sujet traduisant et les valeurs qu'il véhicule avec sa traduction sont indéniables. Barbara Folkart avance ainsi que, au terme de multiples opérations de filtrage, « (...) *ce à quoi le traducteur reste fidèle au prix de tant d'efforts* (au terme de tout son « soul searching ») *c'est, qu'il le veuille ou non, l'idée qu'il se fait du texte.* » (Folkart, 1991 : 333) Ce à quoi la remarque de Farah, s'exprimant par le biais de Médina, fait écho en affirmant que « One needn't be faithful to Achebe's rendering of the Ibo tale more than to one's reaction to it. » (Farah, 1992 : 186)

Pour revenir à présent aux questions soulevées en introduction, alors que je soulignais que cette génération de nouveaux écrivains issus d'anciennes colonies venait bouleverser les canons établis et déconcertaient les critiques littéraires, j'avais émis l'hypothèse que – peut être – les métaphores de Farah étaient une transposition d'images ou de tropes de la langue somalie vers l'anglais. En regard de l'analyse effectuée dans le chapitre quatre, il convient à présent de nuancer cette hypothèse et d'avancer d'autres conclusions qui viennent très exactement faire écho à l'éclectisme de Farah et aux mutations qui caractérisent les voix des auteurs « émergents ». Contrairement à ce que j'avais intuitivement envisagé en entamant cette recherche,

les métaphores de Farah ne semblent pas relever clairement d'un phénomène de « transposition », de « traduction » d'images véhiculées dans sa culture, ce qui ne signifie pas pour autant qu'elles soient dénuées de tout ancrage culturel, au contraire. Au terme de mon analyse, il me semble que l'appareil métaphorique de Farah puise dans une réalité bien concrète dont la fonction consiste, sur le plan sémantique, à soutenir l'architecture thématique du roman (la dictature, l'oppression de la femme...). Sur le plan formel, l'empreinte de la langue somalie se fixerait davantage sur la forme sonore, voire musicale, des métaphores que sur les lexies choisies.

Farah opère donc de façon complexe en projetant une dimension orale sur ses écrits, revisitant le médium anglais pour mieux le faire sien, comme l'atteste subtilement l'adverbe *kafka-like* qu'il glisse en lieu et place du « kafkaesque » pourtant bien ancré dans la langue anglaise. Il est intéressant de souligner que, à l'époque où Farah écrivait *Sardines*, le poète somali Maxamed Xaashi Dhamac « Gaarriye » avait quant à lui recours aux « poetic chains »³³ pour protester contre la dictature de Siyad Barre. Ce mode d'expression poétique contestataire consistait à lancer une première diatribe poétique à laquelle répondait une autre personne, le tout formant ensuite une véritable chaîne. Dans une entrevue accordée au *Guardian*, Gaarriye précise :

« One poet starts a theme, others take it up, then a chain develops, drawing people into the arguments. I wrote something against tribalism that became an attack on the president. (...) Within four months the chain was more than 70 poems long. (...) And that was when the secret police came to visit. »

(Maxamed Xaashi Dhamac « Gaarriye » cité par Rushby, 2005 : 1)

Certaines de ces chaînes poétiques, notamment celles de Gaariye, devaient se conformer à une règle formelle : respecter des allitérations convenues au départ. Cet extrait d'un des « poetic chains » de Gaariye illustre par exemple un mode allitératif en *D*.

« Nin qabyaalad **doojoow**
Doqonniimo waa **cudur**
Haddii aad dux leedahay
 bal **docdaada** uun eeg
 Inta **dumar** agooma ah
 Inta **dhiig dad** lagu qubay
 Inta **darib** nin lagu cunay
 Inta **duul** ku qaran jabay³⁴ »

Cet aparté souligne la fonction qu'occupe la poésie allitérative comme mode de contestation dans la société somalie. L'importance de cette dimension orale dans l'œuvre de Farah et la valeur que la culture somalie lui confère explique pourquoi l'étude de Jacqueline Henry sur la traduction des jeux de mots, étude qui consacre une place importante aux stratégies de traduction adaptées aux jeux sur les sonorités, m'a été d'une grande utilité, au même titre – mais pour des raisons différentes – que les travaux d'Antoine Berman et de Barbara Folkart, lesquels s'intéressent plus

³³ Les « poetic chains » font partie du genre « manso », l'un des canons de la poésie somalie.

³⁴ *Celui qui s'adonne au tribalisme est rongé par une gangraine. Regarde un peu autour de toi, combien de veuves, combien de sang versé, combien de moutons sacrifiés pour les enterrements, combien de gens déracinés* (traduction approximative)

généralement à la dimension orale des textes littéraires et aux enjeux que pose leur traduction.

Si, comme je l'ai présenté au début de la quatrième partie, Surber semble enchaîner les traductions d'auteurs africains ou « minoritaires », j'aimerais à présent rebondir sur les propos introductifs de ce mémoire, notamment qu'il n'y aurait pas – selon Rushdie – UNE littérature du Commonwealth ou UNE « World Litterature ». Rushdie souligne en effet le danger qu'il y a à « mettre tous ces écrivains dans le même panier » sous prétexte qu'ils viennent d'anciennes colonies anglophones. Selon lui, il y a un monde entre son écriture et celle de l'auteur caribéen d'origine indienne V.S. Naipaul et un véritable fossé entre ses positions et celles de Ngũgĩ. Ces réflexions viennent ainsi mettre en garde les traducteurs : les notions acquises pour traduire un auteur sud-africain particulier peuvent très bien se révéler insuffisantes pour appréhender l'œuvre d'un auteur d'une autre région du même continent et peuvent même parfois l'induire en erreur.

À partir du cas particulier de Farah, cette recherche suggère finalement à quel point les traducteurs de ces textes hybrides ont intérêt à abandonner tout présupposé pour appréhender plus justement ces nouvelles littératures où écriture et oralité, tradition et modernité se rencontrent et se mesurent, s'entrechoquent et se refondent dans de nouveaux accords. On le constate clairement, il n'y a là pas de place pour une traduction mimétique, mais plutôt pour une traduction-ouverture, une traduction-fusion, qui revisite les concepts et définitions d'équivalence, de transposition et demande encore plus de vigilance au traducteur. Il serait erroné de prétendre établir des stratégies préfabriquées ou des recettes pour traduire ce genre de texte. S'il

semble logique que, comme Sherry Simon le suggère, pour saisir la prose de Rushdie dans toute sa complexité, il faudrait idéalement maîtriser l'anglais et l'ourdou et connaître l'histoire de l'Inde et de ses relations à la Grande-Bretagne » (Buzelin, 2006 : 108), il paraît par contre peu réaliste de demander aux traducteurs des connaissances linguistiques et culturelles approfondies des régions de *tous* les auteurs issus des anciens territoires coloniaux qu'ils seront amenés à traduire.

Devant ce constat, Hélène Buzelin avance, parmi les possibles, d'autres avenues de traduction : le processus de traduction pourrait alors prendre une forme plurielle dont le premier scénario envisageable serait celui de la collaboration entre auteur et traducteur/traductrice, et le second une collaboration basée sur un dialogue, entre un premier acteur (ayant une parfaite connaissance de la culture et de la langue maternelle de l'auteur par exemple, ou encore un sociologue ou un ethnologue) et un traducteur (Buzelin, 2006 : 108). Je tiens à préciser qu'il s'agirait ici d'une lecture plurielle de l'œuvre, et non d'une traduction collective et cloisonnée dont les étapes seraient réparties entre plusieurs personnes. J'aimerais abonder dans le sens d'Hélène Buzelin en soulignant que, si l'on considère que l'écriture d'un Farah est d'ores et déjà une sorte de dialogue entre lui et l'Autre, engager un véritable dialogue dans la traduction ne serait que lui rendre justice. Il reste sans doute à présent à se demander quelle est la latitude accordée par les maisons d'édition pour rendre un juste hommage à ces auteurs.

Bibliographie

LITTÉRATURE ET POÉSIE AFRICAINE, POST-COLONIALISME

- Andrzejewski, BW, and Lewis, IM. *Somali Poetry: An Introduction*. Oxford (Oxford Library of African Literature Series) : Clarendon Press, 1964.
- Ashcroft, Griffiths, Tiffin. *The Empire writes back*. London – New-York : Routledge, 1989.
- Bandia, Paul. « *Code-switching and Code-mixing in African creative writing* », TTR 9-1, p. 139-154
- Bavelaar, Rahma. « The Poetics of Displacement », *Wardheernews : article en ligne du 26 juin 2006* :
http://www.wardheernews.com/Articles_06/june_06/27_Poetics_Rahma.html
- Eldrige, Michael. « Out of the closet », *World Litterature Today*: « Focus on Nuruddin Farah: The 1998 Neustadt Prize », Volume 72, Number 4, Autumn 1998, p. 767-774
- Farah, Nuruddin. « Celebrating Differences: The 1998 Neustadt Lecture ». *World Litterature Today*: « Focus on Nuruddin Farah: The 1998 Neustadt Prize », Volume 72, Number 4, Autumn 1998, p. 709-712
- Farah, Nuruddin. « A Country in Exile ». *World Litterature Today*: « Focus on Nuruddin Farah: The 1998 Neustadt Prize », Volume 72, Number 4, Autumn 1998, p. 709-712
- Gikandi, Simon. « Nuruddin Farah and postcolonial textuality ». *World Litterature Today*: « Focus on Nuruddin Farah: The 1998 Neustadt Prize », Volume 72, Number 4, Autumn 1998, p. 753-758

- Johnson, John William. *Heellooy, Heelleellooy: the development of the genre heello in modern Somali poetry*. Bloomington : Indiana University, 1974
- Rushby, Kevin. « Unbroken Chain », *The Guardian*, article en ligne du 15 octobre 2005 :

http://books.guardian.co.uk/review/story/0,12084,1591589,00.html#article_continue
- Ngũgĩ, Wa Thiong'o. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. London: James Currey, Nairobi: Heinemann Kenya, New Hampshire: Heinemann, 1986
- Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands*. London : Granta Books, 1992 [©1982]
- Rushdie, Salman. *East, West*. New York : Pantheon Press, 1994
- Wilkinson, Jane. *Talking with African Writers*. London : Heinemann, 1992
- Wright, Derek. *Contemporary African Fiction*. Bayreuth African studies series, 1997

TRADUCTOLOGIE, TRADUCTION ET LINGUISTIQUE

- Berman, Antoine. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Éditions Gallimard, 1995, p. 64-97
- Berman, Antoine. « L'analytique de la traduction et la systématique de la déformation » dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 49-68
- Besemeres, Mary. *Translating One's Self: Language and Selfhood in Cross-Cultural Autobiography*. Oxford : Peter Lang, 2002

- Bjurström, Carl-Gustav. *TransLittérature* : « Traducteurs au travail. Entretien avec Carl-Gustav Bjurström », N° 11, été 1996
- Buzelin, Hélène. « Traduire l'hybridité littéraire dans un contexte post-colonial » *Target* 18 :1, 2006, p. 91-119
- Folkart, Barbara. « *Said Writer to Reader. Translation as Lignification* », *TTR* XII/2, 1999
- Folkart, Barbara. *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*. Candiac, Québec : Éditions Balzac, 1991.
- Hagström, Anne-Christine. *Un miroir aux alouettes? Stratégies pour la traduction des métaphores*. Uppsala : Uppsala Universitet, 2002
- Henry, Jacqueline. *La traduction des jeux de mots*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2003
- Jakobson, Roman Osipovitch. *Essais de linguistique générale*. Traduction de N. Ruwet. Paris : Les Éditions de Minuit, 1963
- Maszewska, Jadwiga. « Book review of : Translating One's Self: Language and Selfhood in Cross-Cultural Autobiography » dans *Project Muse* - Volume 26, Number 2, Spring 2003, pp. 337-340
- Wierzbicka, Anna. « In Defense of 'Culture' ». *Theory & Psychology*, vol. 15, no. 4, août 2005, pp. 575-597
- Yaguello, M. *Alice au pays du langage. Pour comprendre la linguistique*. Paris, Éditions du Seuil, 1981.

MÉTAPHORES

- Black, Max. *Models and metaphors: studies in language and philosophy*. Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1962
- Calargé, François. « *La métaphore entre Ricoeur et Derrida* ». Article en ligne, 26 février 2005 : <http://www.info-metaphore.com/articles/calarge-ricoeur-derrida-philosophie.html>
- Charbonnel, Nanine et Kleiber, Georges. *La métaphore entre philosophie et rhétorique*. Paris: PUF, 1999
- Cohen, Jean. *Structure du langage poétique*. Paris : Flammarion, 1966
- Dumarsais, César Chesnau (sieur du Marsais). *Des Tropes ou des différents sens*. [1730] Nouvelle édition, Collection Critiques : Flammarion, 1988
- Fouquelin, Antoine. *La Rhétorique Française*, (1ère éd. 1555) in *Traité de Poétique et de Rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, Le Livre de Poche n°6720, 345-464
- Kleiber, G et Charbonnel, N. *La métaphore entre philosophie et rhétorique*. Paris : Presses universitaires de France, 1999
- Konrad, H. *Étude sur la métaphore*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1958
- Lakoff, G. et Johnson, M. *Metaphors we live by*. Chicago & London : The University of Chicago Press, 1980
- Lakoff, G et Turner, M. *More than Cool Reason: a Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago : The University of Chicago Press, 1989
- Prandi, Michele. « Littéral, non littéral, figuré » dans *Cahiers de praxématique*, numéro 35, 2000. Montpellier : Éditions de l'Université Paul Valéry

- Richards, Ivor Armstrong. *The philosophy of rhetoric*. New York : Oxford University Press, 1965
- Ricoeur, Paul. *La métaphore vive*. Paris : Seuil, 1975
- Tamba-Mecz, Irène. *Le sens figuré*. Paris : Presses Universitaires de France, 1981
- Fontanier, P. *Les Figures du discours*. Paris : Maire-Nyon, 1830. Nouvelle Édition : Flammarion, 1968

OUVRAGES DE NURUDDIN FARAH (VERSIONS ORIGINALES ANGLAISES)

- Farah, Nuruddin. *From a Crooked Rib*. New-York : Penguin Books, 2006 [©1970]
- Farah, Nuruddin. *A Naked Needle*. Portsmouth : Heinemann, 1978 [©1976]

Trilogie *Variation on the theme of an African Dictatorship*

- Farah, Nuruddin. *Sweet and Sour Milk*. Saint-Paul : Graywolf Press, 1992 [©1980]
- Farah, Nuruddin. *Sardines*. Saint-Paul : Graywolf Press, 1992, 263 p.³⁵ [©1980]
- Farah, Nuruddin. *Close Sesame*. Saint-Paul : Graywolf Press, 1992, [©1983]

Trilogie *Blood in the Sun*

- Farah, Nuruddin. *Maps*. New-York : Penguin Books, 1986
- Farah, Nuruddin. *Gifts*. New-York : Arcade Publishing, 1999 [©1992]
- Farah, Nuruddin. *Secrets*. New-York : Arcade Publishing, 1998

- Farah, Nuruddin. *Yesterday, Tomorrow: Voices from the Somali Diaspora*, London & New-York : Cassel, 2000
- Farah, Nuruddin. *Links*. New-York : Cape Town : Kwela Books, 2003
- À paraître en février 2007 : *Knots* (Putnam)

TRADUCTIONS DES OUVRAGES DE NURUDDIN FARAH

- Farah, Nuruddin, *Née de la côte d'Adam*, traduit par G. Jackson. Paris : Hatier 1987
- Farah, Nuruddin. *Du lait aigre-doux*, traduit par Christian Surber. Carouge-Genève : Zoé, 1994
- Farah, Nuruddin. *Sardines*, traduit par Christian Surber. Carouge-Genève : Zoé, 1995, 317 p.³⁶
- Farah, Nuruddin. *Sésame, ferme-toi!*, traduit par Christian Surber. Carouge-Genève : Zoé, 1997
- Farah, Nuruddin. *Territoires*, traduit par Jacqueline Bardolph. Paris : Serpent à plumes, 1995
- Farah, Nuruddin, *Née de la côte d'Adam*, traduit par traduit par Jacqueline Bardolph. Alphée, 2000
- Farah, Nuruddin. *Dons*, traduit par Jacqueline Bardolph, Paris : Le Serpent à plume, 1998
- Farah, Nuruddin. *Secrets*, traduit par Jacqueline Bardolph. Paris : Le Serpent à plume, 1999

³⁵ Cette édition est celle à partir de laquelle j'ai travaillé

³⁶ Idem

- Farah, Nuruddin. *Hier, demain. Voix de la diaspora somalienne*, traduit par Guillaume Cingal. Paris : Le Serpent à plume, 2001
- À paraître en 2007 : Traduction de *Links* (Seuil)

Annexe : relevé de 101 expressions métaphoriques extraites de la version originale de Sardines (Nuruddin Farah) et de sa traduction française (Christian Surber)

Pages	RELEVÉ TEXTE SOURCE/TEXTE CIBLE
3	Blue and beautiful here, white and sunny bright there
11	Bleue et merveilleuse ici, là blanche et brillante comme le soleil
3	A tapestry of patterns
12	Une tapisserie de motifs
3	Her mind segregated the dead from the living
11	Son esprit sépara le mort du vivant
4	Hot like maize cakes
13	Toutes chaudes comme des galettes de maïs au sortir du four
4	To brown like onions in the pan of Medina's creativity
13	Attendant de la créativité de Médina ces histoires qui chantaient comme des oignons dans une poêle
5	Anxious like hunger
13	Anxieuse comme la faim
5	Baking new stories for her
14	La régaler d'histoires nouvelles
6	Samater was as weak in the head as he was in the knees
15	Samater, cependant, avait un esprit aussi faible que ses genoux
8	Dissimilar as the palm and the back of a hand
17	Aussi différentes que le dos et la paume d'une main
10	She had watched that very sun take shape and grow, like butter under fire
21	Elle avait regardé le soleil prendre forme et se dilater, comme du beurre sur une plaque chaude
11	... to tell a rosary of names

21	...réciter un chapelet de noms
11	A saxifrage which in its day, as nature ordained, pushed energetically through the now healed scissor-cut
22	Une saxifrage qui en son temps, comme l'avait ordonné la nature, avait poussé énergiquement au travers de la coupure, aujourd'hui guérie, qu'avaient faite les ciseaux
11	Because Idil had a knife with which to purify the little girl's ufta!
21	Parce qu'Idil avait un couteau pour purifier l'ufta de la fillette
11	All wounds heal save that of a caesarean, she thought now and cursed the memory whose larvae awakened the sleeping germs of a dead sore
22	Toutes les blessures guérissent, excepté celle d'une césarienne, pensa-t-elle à ce moment, et elle maudit la mémoire dont les larves avaient réveillé la douleur de cette plaie depuis longtemps refermée
12	And Medina let the name of her love sail away, let the name of Ubax ride the windmill of her fantasies
22	Et Médina laissa le nom qu'elle aimait s'en aller vers le large, laissa le nom d'Ubax aller à la rencontre du moulin à vent de ses rêveries
13	The words remained suspended in the air like a hover-fly undecided whether to alight or not
23	Les paroles restaient suspendues en l'air comme un insecte planeur ne sachant pas s'il va se poser ou non
14	To make her softened like bread dipped in water, to dissolve her rigid expression
25	Pour l'attendrir comme du pain trempé dans l'eau, pour faire fondre son expression sévère
14	Ubax kicked her legs in the air then was quiet again like a child chewing the remains of morning sleep
25	Ubax lança des ruades, puis redevint tranquille comme une enfant qui rumine les restes du doux sommeil matinal
16	Ubax was a lilly on the shallow end of a swamp
26	Ubax était un lis sur le bord peu profond et tranquille d'un marais
16	Like the pleasure-in-pain of squeezing the pus from a boil which had ripened
26	Comme le plaisir dans la douleur d'exprimer le pus d'un furoncle qui a mûri
16	You are the bird which leans against the air from which it seeks support; like the bird, you are the one who upsets and breaks the very air whose support you seek
26	Tu es l'oiseau qui s'appuie sur l'air dont il cherche le soutien; comme l'oiseau, tu es celle qui bouleverse et qui rompt l'air même dont tu cherches le soutien.
15	Ubax's concert of moods, her symphony of needs and desire, the variations she could play at only eight years of age were worthy of a maestro

27	Le concert des humeurs d'Ubox, la symphonie de ses besoins et de ses désirs, les variations qu'elle pouvait interpréter à l'âge de huit ans seulement, étaient dignes d'un maestro
15	You must leave breathing-space in the architecture of your love
27	Tu dois laisser dans l'architecture de ton amour un espace pour respirer
16	In the silence which followed, Medina's imagination grew wings and flew elsewhere
28	Dans le silence qui suivit, il poussa des ailes à l'imagination de Médina et elle s'envola au loin
17	The expression on her face was hard as water which has congelated into a wrinkled coat of rust
29	L'expression de son visage se fit dure comme une eau qui se serait figée en une couche de rouille ridée
18	Amina who (...) became pregnant with the children of fame
30	Amina qui (...) est tombée enceinte des enfants de la honte
19	With an idea on a leash like a beloved pet
31	Elle n'aimait avoir que le minimum absolu, afin de pouvoir faire déambuler son esprit et le promener de long en large dans la pièce, avec une idée en laisse comme un animal chéri.
22	Medina's gaze became distant like a migrating bird
35	Le regard de Médina se fit distant comme un oiseau migrateur
22	Her gaze was vacant and vague but was asterisked like an annotated horoscope with present, past and future lines which crossed, touched and ultimately joined in ink-stained dots of concentration and with a final touch of finality
35	Son regard était vide et vague, mais, comme un horoscope annoté d'astérisques, il était constellé de lignes de présent, de passé et de futur qui se croisaient, se touchaient et finalement se réunissaient en des points de concentration taché d'encre et pourvus d'une pointe de finalité
24	The General wisely lends the sceptre of power to those he can recover it from with the greatest ease
38	Le Général prête intelligemment le sceptre du pouvoir à ceux auprès de qui il peut le récupérer avec le plus de facilité
24	If he as much raises his voice or a finger, the man is gone as a slaughtered cow
39	S'il essaye seulement d'élever la voix ou de lever un doigt, il est fait comme une vache à l'abattoir
25	It was a little after midday, and the sun raged like an old man denied his rights
39	C'était un peu après midi, et le soleil était déchaîné comme un vieil homme à qui on a dénié ses droits

25	And her mother had spun for her a tale of a million and one nights and spread out its fabric, a tale of silky originality. Medina had spun for her daughter a tale of cambric fineness, woven out of the threads of her colourful experience and knowledge
39	Et sa mère avait filé pour elle un conte d'un million et une nuits, et elle en avait déployé le tissu, un conte d'une originalité soyeuse. Médina avait filé pour sa fille un conte d'une finesse de batiste, avait tissé les fils de son expérience et de son savoir chatoyants
25	Medina stiched for Ubx out of her patches of wordy threads a canopy under which the two would tent to protect themselves from the wicked eyes of the vicious, the evil tongues of the mean and the gossipy, the envious lot
40	Médina cousit pour Ubx les morceaux de trames de paroles en un ciel de lit sous lequel toutes deux iraient se retirer comme sous une tente, pour se protéger du mauvais œil des vicieux, des mauvaises langues des minables et des médisants, la troupe des envieux
26	Whereas in Medina's mind the world was reduced to a room
40	Pendant ce temps, dans l'esprit de Médina, le monde se réduisait à une chambre
27	Sagal was fretful like a fish in agitated water, malleable as a piece of metal under prolonged heat.
41	Sagal était nerveuse comme un poisson dans une eau agitée, malléable comme un fragment de métal soumis à une chaleur prolongée.
27	My daughter hasn't the political conviction, courage and maturity to paint the morning with anti-government slogans
42	Ma fille n'a pas les convictions, le courage et la maturité politiques qu'il faut pour ravalier le lever du jour avec la peinture de slogans antigouvernementaux
27	Ebla's smile was light like the water of childbirth, her teeth white like diluted milk
42	Le sourire d'Ebla était léger comme les eaux de l'accouchement
28	My daughter is faceless like a windmill and spins fast
42	Ma fille est anonyme comme un moulin à vent, et elle tourne trop vite
28	But she will not, I repeat, she will not paint the morning with anti-government writings
42	Mais en aucun cas, je le répète, en aucun cas elle ne va repeindre le matin d'une couche d'écrits anti-gouvernementaux
28	Sagal moors at a bank of convenience and stays here as long as the waters are shallow, as long as she can swim away at an instant's notice
43	Sagal s'amarre le long d'un rivage de complaisance et reste là tant que la marée est basse, tant qu'elle peut s'échapper sans délai à la nage
28	Sagal's closest friend Amina showed no sign of surprise when this gossip became insistent as the contractions of labour
43	Amina, la meilleure amie de Sagal, ne montra aucun signe d'étonnement quand cette rumeur se fit insistante comme les contractions de l'accouchement
28	It certainly was not the first time she watched her friend filch the dream she had fleshed with inspired fantasies.

43	Ce n'était certainement pas la première fois qu'elle voyait son amie mettre en lambeaux le rêve que ses inspirations capricieuses avaient engraisé
29	Its passages flowed in her mouth like melted gold.
44	Tous ces passages coulaient dans sa bouche comme de l'or liquide
30	She heard the noise of oars combing the waves
45	Elle entendit le bruit des avirons cardant les vagues
31	Ebla couldn't appreciate the design and the tapestry of the man's ideas and metaphor
47	Ebla n'était pas à même d'apprécier les motifs dessinés par les idées et les métaphores de cet homme
32	And you didn't even see the mutilated version
48	Et même la version tronquée, tu ne l'as pas vue
32	Shades of doubts met the dust her feet had then stirred as she left behind her the dwelling of her people
48	Les ombres du doute s'étaient levées avec la poussière que ses pieds avaient soulevée lorsqu'elle avait quitté la demeure des siens
32	Duck at the buzz of the coming bullet; duck, my dearest, before a stray one gets you, duck and dodge
48	Esquive le bourdonnement de la balle qui vient; esquive, ma très chère, avant qu'une balle perdue ne t'attrape, esquive et baisse-toi
32	But I wear mine inside me and not on my forehead
48	Mais je porte la mienne à même le corps, et non pas sur mon front
33	Are you in bed so early so that you can get up early enough to paint the morning leaves with anti-government slogans?
49	Est-ce pour pouvoir te lever assez tôt pour peindre les feuilles matinales de slogans antigouvernementaux?
34	The wind's winged invasion shook the room
51	L'invasion ailée du vent agita la pièce
36	Anyway, before his soul bid its body and home for fifty years farewell, he dictated into his will a clause which left to Sagal (...) a five-room house (...)
53	De toute façon, avant que son âme n'ait pris congé du corps et de la maison habités pendant cinquante ans, il avait dicté dans son testament une clause qui léguait à Sagal (...) une maison de cinq pièces (...)
38	The slight wind of the night's sleazy feeling, Ebla's silky touch, Sagal's voice a sort of whisper, coming in waves of words out of which one could build a castle of meaning
55	Le vent léger du sentiment louche de la nuit, le toucher soyeux d'Ebla, la voix de Sagal une sorte de chuchotement, venant en vagues de mots avec lesquels on pouvait bâtir un château de significations

39	The night's skirt, laundered by the National Security Service, lay spread out like a canvas to be primed with Sagal's graffiti against the General
57	La jupe de la nuit, passée par la blanchisserie du Service National de Sécurité, s'étendait dehors comme une toile prête à être imprimée avec les graffitis de Sagal contre le général
40	Perhaps lurking in the fertilized soil of her imagination was a seedy feeling which, although bizarre, hadn't taken shape... a feeling, something to do with a premonition, say, a decision
58	Peut-être, caché dans le terreau fertile de son imagination, se tenait un sentiment grenu qui, certes bizarre, n'avait pas pris forme... un sentiment, quelque chose à voir avec une prémonition, mettons, une décision...
47	Sagal is half child, half-adult, thought Medina. To me she is the bridge I crossed yesterday, the muddy and violently wavy river which I swam through.
67	Sagal est mi-enfant, mi-adulte, pensa Médina. Elle est à mes yeux le pont que j'ai traversé hier, la rivière boueuse et violemment agitée que j'ai traversé à la nage.
48	The General's power and I are like two lizards engaged in a varanian dance of death; we are two duelists dancing a tarantella in which they challenge their own destiny
68	Le pouvoir du Général et moi sommes pareils à deux lézards engagés dans la danse de mort des varans; nous sommes deux duellistes dansant une tarentelle où ils défient leur propre destinée
50	The incestuous lot
71	Quel troupeau incestueux
51	On the screen of her memory flashed the scene of her single encounter with Wenworth George, that one evening which had bred so much worry in her lately, the one night he thought would allow him to make a claim on her.
71	Sur l'écran de sa mémoire scintillait la scène de son unique rencontre avec Wenworth George, cette unique soirée qui avait récemment fait naître tant de soucis en elle, cette unique nuit dont il pensait qu'elle lui permettrait d'avoir prise sur elle.
57	Here Medina was drowned in a meandering stream of reminiscences, she was flooded with a rivulet of memories which abandoned her on the bends and creeks of a ditch.
79	Ici Médina fut submergée par les méandres d'un courant de réminiscences, elle fut entraînée par un ruisseau de souvenirs qui l'abandonnèrent dans les courbes et les anses d'un fossé
57	And her mother Fatima bint Thabit was there, veiled from the top of the head to the tip of her toes in the dark traditionnal lengths of purdah.
80	Et sa mère Fatima bint Thabit se trouva là, voilée du sommet de la tête à la pointe des orteils dans les sombres longueurs traditionnelles de la purdah
59	What is more, you wouldn't want her to invade Ubax's rosy sleep, to prick the little girl's intactness and hurt her to the depth of her veiled soul
83	Qui plus est, tu ne voudrais pas la voir violer le sommeil de rose d'Ubax, froisser l'intégrité de la fillette et la blesser au plus profond du secret de son âme
61	Sagal wore her youth as the season wears the weather
84	Sagal portait sa jeunesse comme la saison porte son climat
62	Gaps a big as a moon twelve days old

85	Des trous grands comme une lune au deuxième jour
63	The gossip spinner
88	Tisseurs de ragots
64	And as if on grains of gravel, Medina's teeth gritted with rage: why in heaven's name did they always think that when a woman leaves a husband there must be a man ensconced in the night's obscure corners of love?
88	Comme sur des grains de gravier les dents de Médina grincèrent de rage : pourquoi au nom du ciel pensaient-ils toujours que, quand une femme quitte son mari, il doit y avoir un homme niché dans la nuit qu'offrent les recoins obscurs de l'amour?
64	Grains of gossip
89	Grains de ragots
64	Tiny little irritations such as an itch of an eye or a persistent twitch of a nerve, Medina thought to herself.
89	De toutes petites irritations telles qu'une démangeaison de l'œil ou la contraction persistante d'un nerf, se dit Médina.
66	It was she who refreshed the young brain with new seeds, new ideas
91	C'était elle qui avait nourri la jeune cervelle de nouvelles semences, de nouvelles idées
71	Would he forgive himself if he angered the woman who began him, the woman who begat him and gave him the loan of life?
97	Pourrait-il se pardonner s'il mettait en colère la femme qui l'avait conçu, qui l'avait engendré et lui avait accordé la vie?
72	The whole place felt abused
98	L'endroit tout entier semblait malmené
75	In short, the General's men should lull the nation to sleep while they sang his praise names
103	Bref, les hommes du Général devait endormir la nation en la berçant des chants qui le louait
76	The General's regime is a facsimile of the fascist left anywhere. To complete the picture, you must superimpose the tribal motif on the tapestry of African politics
104	Le régime du Général est un fac-similé de la gauche fasciste de n'importe où.
78	I must detribalize this house
107	Je dois détribaliser cette maison
83	The thick thread of her past wouldn't pass through the eye of her needle
113	Le fil épais du passé d'Idil refusait de passer par le chas de son aiguille.

83	Medina has larger testicles than you. Just as I had bigger ones than your father.
113	Médina a de plus gros testicules que toi. Tout comme j'en avais de plus grands que ceux de ton père
85	The umbilical love had snapped, he had outgrown her like a weaned child his mother's breast
116	L'amour ombilical avait cassé net, il en avait passé l'âge comme un enfant sevré a passé celui des seins de sa mère
86	A seed of suspicion already sown?
116	Une graine de suspicion venait-elle déjà d'être semée?
100	They want their incestuous circle to grow large as their insatiable lust
136	Ils veulent que leur cercle incestueux s'accroisse comme leur désir insatiable
107	Africa's malnutrition nourishes the multinationals
144	La malnutrition de l'Afrique nourrit les multinationales
112	Medina is black with un-Islamic thought but does visit me now and again
151	Médina est noire de pensées non islamiques mais elle me rend visite de temps à autre.
112	Dulman was a barren woman, a broken woman; she was much more in need of his mending abilities as Medina who could still hold her head high and who had her saxifrage which survived the weight of walking feet.
152	Dulman était une femme stérile, une femme brisée; bien plus que Médina qui pouvait encore garder la tête haute et dont le saxifrage avait survécu au poids des pieds des marcheurs, elle avait besoin des capacités de Nasser à remettre les choses en état
112	Medina had many rooms to enter, whereas Dulman waited for only one door to open, a door into and out of which a pram could be wheeled
152	Médina pouvait entrer par de nombreuses portes ouvertes, alors que Dulman attendait que s'ouvre une seule porte, une porte par laquelle pourrait entrer et sortir le landau qu'on y ferait rouler.
123	Her mind scattered the seeds further afield and (what a pleasant surprise!) harvested a future of delight
165	Son esprit sema au loin des volées de semence et (quelle agréable surprise!) moissona un futur de délices.
123	Had the well of her imagination run dry?
165	La source de son imagination était-elle tarie?
126	The obscene blood of rape smudged their unzipped trousers, then the smell of dawn and nausea
169	Le sang obscène du viol tachait leurs pantalons aux zips baissés, puis l'odeur de l'aube et de nausée

126	The pain is ours, the fat and wealth and power is the men's
170	La douleur est pour nous, la graisse et la richesse et le pouvoir sont pour les hommes
134	The smoke which had entered the room hung over them like a knife
180	La fumée qui était entrée dans la pièce pendait au dessus d'elles comme un couteau
134	This surely wasn't the best the New Year could offer somebody who had waited for it and nourished fat hopes on a future now lean as the mother whose child had died in the fire
180	(...) qui avait nourri pour l'avenir de gras espoirs, maintenant aussi efflanqué que la mère dont l'enfant était morte dans le feu
166	She caught him by the neck as she kissed him, like a nonswimmer clutching whatever comes along, like a drowning person holding on to another whose warmth is reassuring. She caught him by the neck when she kissed him, as though she would hang her unfulfilled like on him like a cloth to dry and leaved it there forever.
221	Elle le prit par la nuque en l'embrassant, comme quelqu'un qui ne sait pas nager s'agrippe à ce qui vient, comme une personne qui se noie s'accroche à une autre dont la chaleur est rassurante. Elle le prit par la nuque quand elle l'embrassa, comme si elle allait y pendre sa vie inaccomplie comme un linge mis à sécher et la laisser là pour toujours
167	Hush and listen to the silkiness of her stride
223	Faites silence et écoutez le soyeux de ses pas
178	No, no. Not my name. I don't think. Perhaps. I suspect 'Dulman' as an adverbial noun meaning the victim
237	Non, non. Pas mon nom. Je ne pense pas. Peut-être. Je suppose que Dulman est un nom adverbial signifiant la victime.
181	The night was tattooed with the day's graffiti of smoke, and a cloudy shape resembling a shark sporting a long tongue of fire and red lust inched its way further and further into the inner stomach of the heavens
240	La nuit était tatouée des graffitis de fumée du jour, et une forme nuageuse ressemblant à un requin exhibant une longue langue de feu et de désir rouge grignotait son chemin de plus en plus loin dans l'estomac interne des cieux
185	I am rags in whom dwell life's rages
245	Je suis un lot de guenilles habitées par la frénésie de la vie
187	A hyphenated word pregnant with sacred significance, invocative of an ancien god of Puntland
248	Un mot à trait d'union chargé d'un sens sacré, invoquant un ancien dieu du Puntland
207	I have come to stitch the cicatrice of nature
274	Je suis venue recoudre la cicatrice de la nature

207	And they were still in the water, the two of them out in the blue deeps of the Indian Ocean, and their Ubax splashing and playful in the shallows of safety
274	Et ils étaient encore dans l'eau, tous deux au large dans les profondeurs bleues de l'Océan Indien, et leur Ubax pataugeant et jouant dans les eaux peu profondes de la sécurité
207	And they found Idil, large as a monster and bosomy, with her large milkless breasts flat on her mound of a chest
274	Et ils trouvèrent Idil, de la grandeur d'un monstre et plantureuse, avec ses immenses seins sans lait aplatis sur le tertre de sa poitrine
260	Idil: an itch which provoked a scratch
343	Idil était une démangeaison qui provoquait un grattement
262	Sagal, who had travelled, although in a different direction; a traumatic journey full of thorny byways and traps and betrayals
346	Sagal, qui avait voyagé, bien que dans une direction différente, un voyage traumatique plein de détours épineux et de pièges et de trahisons

